Der Typus des Leidvollen in der deutschen Volksballade.

Zur Psychologie und Ästhetik der Volksdichtung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät zu Leipzig

vorgelegt von

Rud. Angermann
aus Dresden.

Leipzig
Druck von August Hoffmann
1911.

Angenommen von der II. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Volkelt und Köster.

Leipzig, den 22. Dezember 1910.

Der Procancellar:
Brandenburg.

Meiner treuen Mutter.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Allgemeines über die Methode volksästhetischer Untersuchungen . . 9
Gegenstand, Aufgabe und besondere Methode gegenwärtiger Untersuchung 13
Darstellung und Gliederung 17

I. **Wirkliche Leidverstärkung** 21
a) Leidsteigerung 21
1. gegenständlich-subjektive 21
2. gegenständlich-objektive 23
b) Leidbetonung 29
1. transcendent-schicksalsmäßige 31
α) die niederen Mächte 33
β) die höheren Mächte 36
2. immanent-schicksalsmäßige 39
I. Mädchenleid 40
II. Liebesleid 43
α) Liebessehnsuchtstod 44
β) Unsterntod 48
γ) Liebessühnetod 50
III. Lebensleid 53
IV. Ständeleid 59

II. **Scheinbare Leidverstärkung** 61
a) direkte 62
b) indirekte (Kontrastleidverstärkung) 66
1. Formale und Umgebungskontraste 68
2. Persönlichkeitskontraste 71
I. Volkstypische Persönlichkeitseigenschaften 72
II. Individual-gesteigerte Persönlichkeitseigenschaften . . 79
III. Komplizierte Charaktere 86

Literaturverzeichnis.

Volkelt, Ästhetik des Tragischen[2], 1906.
Volkelt, System der Ästhetik, Bd. I 1905, Bd. II 1910.
Wundt, Völkerpsychologie[2], III. Bd.
Wundt, Völkerpsychologie, II. Bd., II. Teil 1906, III. Teil 1909.
Wundt, Grundriß der Psychologie[7], 1905.
Böckel, Psychologie der Volksdichtung, 1906.
l'Houet, Zur Psychologie des Bauerntums, 1905.
Vierkandt, Die Stetigkeit im Kulturwandel, 1908.
Böckel, Das deutsche Volkslied, Handbuch etc.[4]
Daur, Das alte deutsche Volkslied, 1909.
Hildebrandt, Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes, 1900.
J. Meier, Kunstlieder im Volksmunde.
Reuschel, Volkskundliche Streifzüge.
Uhland, Abhandlung über die deutschen Volkslieder, Cotta.
Böckel, Die deutsche Volkssage, 1909.
Das deutsche Volkslied, Zs. h. v. Pommer, Wien 1899 ff.
Hertz, Spielmannsbuch[3], 1905.
Vogt, Salmân und Môrolf, 1880.
Zeitschrift des Vereins für Völkerkunde.
Scheffler, Französische Volksdichtung und Sage, 2 Bde.
Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France, 1889.
Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, 3 Bde., 1893 f. (= Lh).
Böckel, Volkslieder aus Oberhessen, 1885.
v. Ditfurth, Fränkische Volkslieder, II. Teil, 1885.
Hoffmann-Richter, Schlesische Volkslieder, 1842.
Jungbauer, Volksdichtung aus dem Böhmerwalde, 1908.
Köhler-Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar, 1896.
Lewalter, Deutsche Volkslieder. In Niederhessen gesammelt, 1891.
G. Meier, Schwäbische Volkslieder, 1855.
Meinert, Alte teutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens, 1817.
Mittler, Deutsche Volkslieder, 1865.
Mündel, Elsässische Volkslieder, 1884.
Reifferscheid, Westfälische Volkslieder, 1879.

Sahr, Das deutsche Volkslied, 1908, 2 Bde.
Tobler, Schweizerische Volkslieder, 2 Bde. 1882 u. 1884.
Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Cotta.
Wolfram, Nassauische Volkslieder, 1894.
Doncieux, Le Romancéro Populaire de la France, 1904.
(Ampère), Poésies pop. de la Fr., Bull. du Comité de la langue I, 1853.
Arbaud, Chants pop. de la Provence, 2 Bde.
Bladé, Poésies pop. de la Gascogne.
Bladé, Poésies pop. en langue fr., rec. dans l'Armagnac et l'Agenais, 1868.
Bujeaud, Chants et Chansons pop. des provinces de l'Ouest², 2 Bde.
Decombe, Chansons pop. rec. dans le dép. d'Ille-et-Villaine.
Haupt-Tobler, Französische Volkslieder.
de Puymaigre, Chants pop. rec. dans le Pays Messin.
Rolland, Recueil de Chansons pop., 6 Bde., 1883—90.
Tarbé, Romancéro de Champagne, 5 Bde., 1863/64.
Romania, I—XXIX.

Die Nummern im Text und in den Anmerkungen beziehen sich auf Erk-Böhmes Liederhort.

Allgemeines über die Methode volksaesthetischer Untersuchungen.

Zur Feststellung der höheren aesthetischen Gefühlstypen, d. h. sehr zusammengesetzter, aber einheitlich empfundener, typisch wiederkehrender Gefühlsverläufe, kann sich die Aesthetik heute keiner anderen Methode bedienen als der der Selbstbeobachtung. Auf sie gehen letzten Endes alle Einzelaussagen der Betrachter wie der Künstler zurück. Nur die allerelementarsten Gefühlsverknüpfungsweisen haben sich auch einer experimentellen Beobachtung zugänglich erwiesen.[1]) Es wird daher der Psychologie der aesthetischen Gefühle im allgemeinen genau ebensoviel Unsicherheit anhaften wie der Selbstbeobachtung als solcher, und sie wird also zum mindesten das eine ihrer Ziele, die Feststellung objektiver, allgemein verbreiteter Gefühlsformen, wie sie die Aesthetik zur Begründung ihrer Normen bedarf, zur Zeit nur unvollkommen erreichen können. Als Symptom dieser Unsicherheit in bezug auf die objektive Realität der von ihr abgegrenzten Gefühlstypen und -untertypen kann man die Tatsache ansehen, daß in der Aesthetik der Gefühle die Benennungsfragen noch eine so große Rolle spielen: was und wieviel hier wirklich als ein Einheitliches und Charakteristisches betrachtet werden darf, kann eben schließlich nur das persönliche Gefühl entscheiden. Wird es nun vielleicht auch niemals möglich sein, mit Hülfe der exakten Psychologie, der Psychologie „von unten", bis in die Höhen der aesthetischen Gefühle vorzudringen, und mag daher auch die Aesthetik für immer auf die verhältnismäßig trübe Quelle der Selbstbeobachtung angewiesen sein, so kann doch sicherlich auch heute schon auf einem bestimmten Gebiet die der Gemeinaesthetik allein dienliche Methode der Selbstbeobachtung durch die der reinen Beobachtung ergänzt werden. Dieses Gebiet, das der in der

Völkerpsychologie angewandten Methode der reinen Beobachtung zugänglich ist, ist die Aesthetik der gesamten Volkskunst. Ist nun zwar die Volkskunst im allgemeinen kein reines Gemeinschaftserzeugnis in dem Sinne, wie es Sprache, Mythus und Sitte sind, so steht doch auch sie unter dem überwiegenden Einfluß gemeinschaftlichen Fühlens und Vorstellens, und es müssen also auch in ihr die allgemeinen völkerpsychologischen Gesetze wirksam sein. Namentlich hat sie mit den genannten Geistesgebieten dies gemein, daß zahlreiche ihrer psychischen Erscheinungen infolge des Zusammenwirkens einer großen Anzahl gleichgerichteter Faktoren eine verhältnismäßig feste Gestalt annehmen, sich gleichsam zu realen Objekten verdichten, sodaß also ihre wissenschaftliche Betrachtung sich derselben rein beobachtenden Methode bedienen darf, die die völkerpsychologischen Untersuchungen über Sprache, Mythus und Sitte verwenden.[2]) Aus der Massenhaftigkeit gewisser Erscheinungen der Volkskunst kann unmittelbar auf das Typische, relativ Konstante in den aesthetischen Vorgängen geschlossen werden. Zudem bietet diese Methode eine hohe Gewähr dafür, daß die durch sie gewonnenen Typen nicht bloße Erzeugnisse des Einzelbewußtseins sind, — als solche könnten sie den Verdacht, willkürlich begrenzt oder gar nur Abstraktionen zu sein, nie ganz von sich abweisen, — sondern daß ihnen auch wirkliche und wirkende Gefühlsverläufe entsprechen.

Wie alle Psychologie die Individualpsychologie zur Voraussetzung hat, ja im eigentlichen Sinne Individualpsychologie nur mit verschiedenen Methoden ist,[3]) so ist auch die Aesthetik, soweit sie psychologisch erklärt und zergliedert, im Grunde Individualaesthetik. Kommt nämlich nur dem Einzelbewußtsein Wirklichkeit zu, ist also der „Volksgeist" nur eine wissenschaftliche Abstraktion, — und diese Annahme ist einer außermethaphysischen Betrachtungsweise allein gestattet, — so können natürlich auch die Phänomene der Volkskunst immer nur auf das individuelle Bewußtsein zurückgehen, und die „Volksaesthetik" kann nichts weiter sein als der Ausdruck des individuellen aesthetischen Fühlens einer gewissen, relativ gleichartigen Gruppe von Einzelpersönlichkeiten. Wenn nun auch zu erwarten ist, daß die durch die Methode der reinen Beobachtung objektiv festzustellenden Erscheinungskomplexe der Volkskunst mit den in eindringender Analyse der persönlichen Erfahrung gewonnenen nicht

durchweg übereinstimmen, vielmehr meist von weiterem Umfange sein werden als die letzteren, so folgt doch aus Obigem, daß sich die allgemeinsten Ergebnisse der volksaesthetischen Betrachtungsweise nie mit denen einer richtigen Selbstbeobachtung in Widerspruch setzen dürfen. Die Unterschiede im Einzelnen erklären sich meist aus den verschiedenen Standpunkten der Kunstbetrachtung. In dem Maße, wie das Kulturindividuum, dessen Werk die Individualkunst ist, feiner differenziert zu sein pflegt als die Masse des Volkes, führt auch die individuelle Analyse der Individualkunstwerke zu schärferen und zahlreicheren Unterschieden und daher zu mehr relativ abgeschlossenen, einheitlichen Gefühlstypen als die vergleichende Betrachtung der Gegenstände der Volkskunst. Fehlerhaft würde es nun sein, diese Unterschiede ausgleichen zu wollen. Das Kulturindividuum darf sich durch seine feiner differenzierte Geistesanlage nicht verleiten lassen, die einzelnen scharf unterschiedenen Gefühlstypen der Individualkunst ohne weiteres auf die Volkskunst zu übertragen, in der Meinung, daß diese auch im Volksfühlen eine Sonderexistenz führten. Soll eine Untersuchung und überhaupt ein Verstehen der Volkskunst durch das Kulturindividuum nicht völlig unmöglich sein, so muß also gefordert werden, daß der Aesthetiker, der sich mit volksaesthetischen Fragen befaßt, noch so weit mit dem Volke fühlen kann, daß er die Möglichkeit einer ungetrennt-einheitlichen Existenz aller der von ihm als ähnlich erkannten Gefühlstypen im Volksfühlen zugibt. Erfüllt er aber diese Bedingung, so bietet sich ihm der Vorteil, bei seinen volksaesthetischen Untersuchungen eine doppelte Methode anwenden zu dürfen: die der reinen Beobachtung und die der Selbstbeobachtung. Dadurch, daß nun der Inhalt des durch den objektiven Befund festbestimmten Umkreises der Untersuchung im Einzelnen mittels Selbstbeobachtung nachgeprüft und hie und da vorsichtig ergänzt werden kann, ist es möglich, einerseits einer allzugroßen Unbestimmtheit in der Gliederung volksgültiger Gefühlstypen zu entgehen, andrerseits aber zugleich die Unsicherheit der reinen Selbstbeobachtung über die objektive Realität ihrer Aufstellungen bis auf einen geringen Rest zu beseitigen.

Ist das Ziel volksaesthetischer Untersuchungen auch in erster Linie die Bekanntschaft mit dem aesthetischen Fühlen des Volkes, so reicht doch ihre Bedeutung weit über dieses Ziel hinaus. Die Fülle der gleichen und ähnlichen Fälle, sowie die relative Einfach-

heit der in der Volkskunst wirksamen Gefühle gewährt einen Einblick in die Konstitution und zum Teil auch die Entwickelung der aesthetischen Gefühle überhaupt. Die in der Volksaesthetik zu gewinnenden Gefühlsfaktoren sind daher zugleich Fundamentalerscheinungen der Individualkunst, und der Bau der volksaesthetischen Gefühle darf als vorbildlich auch für die kompliziertesten Gefühle der künstlerisch genießenden Kulturpsyche gelten. Gerade das Fehlen vieles Besonderen in der Volkskunst läßt umso deutlicher das allem aesthetischen Fühlen Gemeinsame erkennen. Eine Untersuchung der gesamten Volkskunst unter völkerpsychologischen und individualpsychologischen Gesichtspunkten würde demnach auch für die Individualaesthetik eine gewisse Bedeutung haben, denn sie würde geeignet sein, deren Grundlage zu befestigen.

Infolge der nahen Beziehungen der Volkskunst zum Gemeinschaftsleben müssen Versuche einer allgemeinen Behandlung volksaesthetischer Probleme solange unzulänglich bleiben, als die Völkerpsychologie des festen Fundamentes ermangelt. Erst seitdem in neuerer Zeit auch der Völkerpsychologie eine sichere Grundlage geschaffen worden ist, hat daher die Aesthetik der Volkskunst Aussicht auf Gedeihen. Gehört nun zwar die Volkskunst als psychisches Erzeugnis einer menschlichen Gemeinschaft selbst schon in den Fragenkreis der Völkerpsychologie hinein, so geht doch die Volksaesthetik in der Völkerpsychologie ebensowenig auf wie die Individualaesthetik in der Individualpsychologie.[4]) In der Völkerpsychologie herrschen naturgemäß überall die psychologischen Gesichtspunkte vor, das Aesthetische interessiert sie nur als psychische Teilerscheinung im Gesamtgeistesleben der Völker, nicht aber als an sich wertvoller Ausfluß einer Volksseele. Die Aesthetik der Volkskunst, die nicht die allgemeinen psychischen Zusammenhänge, sondern eine bestimmte Klasse menschlich wertvoller Gefühle zum Gegenstand hat, muß natürlich anders verfahren als eine völkerpsychologische Untersuchung künstlerischer Erscheinungen. Die aus allgemeinen völkerpsychologischen Tatsachen gewonnene Erkenntnis, daß die Kunst nirgends „ihre eignen Wege geht", sondern streng den psychologischen Menschheitsgesetzen folgt, hat der psychologisch gliedernden Volksaesthetik nur als Leitfaden bei ihren Untersuchungen zu dienen und im Einzelnen aufklärend zu wirken, nicht aber auch ihren Inhalt und ihre Methode zu bestimmen, indem sie das Aesthetische vom Entwickelungsgeschichtlichen abhängig macht. Dem-

entsprechend deckt sich der Gegenstand der Volksaesthetik nach mehreren Seiten hin nicht mit der in der Völkerpsychologie behandelten Kunst. Da grundsätzlich jede Geisteserscheinung, wenn sie nur eine allgemeine Bedeutung erlangt hat, in das Gebiet der Völkerpsychologie fällt, dürfen und müssen unter Umständen auch die höchsten Formen individuell-künstlerischer Betätigung in ihren Betrachtungskreis gezogen werden; andrerseits braucht sich die Völkerpsychologie hinwiederum nicht zu scheuen, die Grenzen der eigentlichen Kunst zu unterschreiten und die primitivsten Vorstufen des Aesthetischen eingehend nach ihrem psychologischen Gehalt zu würdigen. Ganz anders die Volksaesthetik. Sie muß, da sie es noch viel mehr als die Völkerpsychologie mit dem Gefühlsmäßigen, Irrationalen zu tun hat, will sie sich nicht in Unbestimmtheiten verlieren, von vorn herein alles Fremdartige, Schwernachfühlbare, also einerseits das Allzuindividuelle, andrerseits das Allzuprimitive ausschließen, mit anderen Worten: an Stelle einer in Zukunft vielleicht möglichen Völkeraesthetik, die die allgemeinsten Tatsachen des aesthetischen und voraesthetischen Menschheitsfühlens zusammen zu fassen und zu ordnen hätte, hat eine Volksaesthetik zu treten, die sich streng an das rein Aesthetische und zugleich das den Individualfühlen Naheliegende hält.

Gegenstand, Aufgabe und besondere Methode gegenwärtiger Untersuchung.

Aus Vorstehendem ergibt sich, daß die Volksaesthetik vorteilhaft mit der Analyse eines volkläufigen, allgemeinverbreiteten Gefühlstypus, der dabei nirgends das dunkle Übergangsgebiet zwischen dem Aesthetischen, Spielerischen, Mythischen oder Religiösen berührt, beginnen wird. Zwei große Gefühlstypen scheinen mir diesen methodologischen Forderungen am besten zu genügen: der aesthetische Typus der Freude und der des Leides. Enger begrenzt dürfen diese Typen vorerst nicht werden; erst nach dem die Analyse Aufklärung über ihren Inhalt und Umfang gegeben hat, kann eine besondere Untersuchung, zu der die gegenwärtige Material liefern will, daran gehen zu entscheiden, ob innerhalb jener noch weitere selbständige Typen bestehen, ob sich beispielsweise für das völkische Fühlen das Anmutige vom Reizenden, das Komische

vom Humor, das Traurige, Schreckliche vom Tragischen streng absondert oder ob überhaupt hier andere Kategorien gelten. Die ursprüngliche Absicht vorliegenden Versuchs, die sich vor allem auf das Sondergebiet des Tragischen richtete, mußte daher aufgegeben werden. Es zeigte sich nämlich, daß in der Volksdichtung etwas dem Tragischen Verwandtes, gefühlsmäßig Ähnliches zwar sehr oft erreicht wird, daß sich dies Volkstragische aber doch wesentlich von dem gewöhnlich tragisch genannten Typus unterscheidet. Da das Persönlichkeitsideal und überhaupt alles Ausgeprägtpersönliche der Volkskunst notwendigerweise fehlt, so hätte der Begriff des Tragischen, der durch das untergangbereitende bezw. drohende Leid einer großen Persönlichkeit bestimmt ist,[5]) einer tiefgreifenden Umbildung unterworfen werden müssen, wobei dann der Schwerpunkt von dem der Individualkunst Wertvollen der Einzelpersönlichkeit auf das der Volkskunst Wertvolle der Volkspersönlichkeit verschoben worden wäre. Damit wäre aber dieser Gefühlstypus dem allgemeinen Leidtypus wieder so nahe gerückt worden, daß es unstatthaft gewesen wäre, ihn aus der Menge ähnlicher Unterscheidungen herauszugreifen, gesondert zu behandeln und ihm so eine Stellung anzuweisen, die ihm im aesthetischen Volksfühlen, dem lediglich an einer Herausarbeitung und Vertiefung des Leides überhaupt gelegen zu sein scheint, schwerlich zukommt.

Da Freude und Leid inhaltlich viele Beziehungen zu einander[6]) und formal manches gemein[7]) haben, so hätte es nahe gelegen, diese beiden verbreitetsten Gefühlstypen der Volkskunst auch gemeinsam abzuhandeln. Aus äußeren Gründen mußte sich jedoch die Untersuchung auf einen von ihnen beschränken. Wenn die Wahl auf den Typus des Leides gefallen ist, so hat das vor allem den Grund, daß dieser Typus in sich selbst schon der allgemeinere, inhaltlich reichere und umfassendere ist, und daß das Kunstgebiet, in dem er gedeiht, im Gegensatz zu dem des Freudetypus sehr fest umschrieben ist. Dadurch, daß der völkische Leidtypus fast ausschließlich der Dichtung angehört, — das etwa noch in Betracht zu ziehende Musikalische zeigt wenig ausgeprägte Unterschiede im Leidausdruck, — und daß in ihn überdies auch ein bedeutender Teil des erfreuenden Gefühlstypus eingeht, gestattet er eine verhältnismäßig einheitlichere und zugleich inhaltlich reichere Behandlung als der Typus der Freude. Es sprechen aber noch zwei weitere Tatsachen für ihn. Einmal bewahrt er

fast überall seine ästhetische Reinheit — ein Vorzug, den er mit keinem anderen teilt — und vor allem: er ist der menschlich wertvollste und bedeutsamste, ein Gefühlstypus, zu dessen künstlerischer Erfassung eine gewisse individuale Vertiefung unbedingt erforderlich ist. Die Volkslieder, die vom Leide singen, stehen deshalb dem Kulturfühlen besonders nahe. Immerhin dürften auch von ihnen eine große Anzahl unberücksichtigt bleiben: so die meisten rein lyrischen Lieder, die, ähnlich wie das begleitende Musikalische, die ästhetischen Typen nur in der unentwickelten Form eines Zustandes, einer einfachen Stimmung kennen.[8]) Was sich in ihnen etwa Besonderes findet, fehlt infolge der Eigenart der Volkspoesie, die nirgends rein episch verfährt, auch in den erwähnten Volksliedern — Balladen[9]) — nicht; dagegen sind diese nun aber auch reich an äußerem, bewegtem Leben, an mannigfachen Leidentwickelungen, -steigerungen, -verkettungen und -lösungen, erst in ihnen kommt das Leid, das das Volk zu besingen für würdig hält, zu breiter Entfaltung: die Balladen sind es daher, mit denen sich die folgende Untersuchung in erster Linie zu beschäftigen haben wird.

In der Hauptsache will die Untersuchung nichts weiter sein als eine umfassende psychologische Analyse des ästhetischen Leideindruckes, den die deutschen Volksballaden in der Seele des hingebend empfangenden, dabei aber unbefangenen Betrachters erzeugen. Damit das Unterscheidende des völkischen Leidtypus von dem der hohen Kunst deutlich werde, wird es dann nötig sein, die vorästhetischen Grundlagen des Leideindruckes, d. h. die Mittel, deren sich die Volksdichtung zur Leidveranschaulichung bedient, näher zu betrachten, sowie ihre Anwendung aus den besonderen Bedingungen der Volksdichtung ästhetischer, individual- wie völkerpsychologischer und kultureller Art, soweit dies angängig ist, herzuleiten.

Die Aufgabe ist demnach eine dreifache:

1. zu zeigen, wie der subjektive Leideindruck, den die Volksballaden hervorrufen, sich im Einzelnen zusammensetzt;

2. die Arten des Leides, die in der Volksdichtung wirksam sind, sowie die Mittel sie zu veranschaulichen aufzuzeigen; und

3. festzustellen zu versuchen, welches die psychologischen Motive der Bevorzugung und typischen Anwendung gewisser Leidarten und Leiddarstellungsmittel sind.

Aus der Fragestellung erhellt, daß die zu befolgende Methode die einer streng psychologischen Analyse sein, und daß entsprechend die Gliederung des Stoffes durchaus nach psychologischen Gesichtspunkten geschehen wird. Mit der formal-psychologischen Haupteinteilung, die an die von Volkelt gegebene Psychologie der ästhetischen Gefühle[10]) anknüpft, kreuzt sich eine inhaltlich-psychologische, in der Art des Untersuchungsmaterials begründete. Beide Einteilungen zusammen wollen ein getreues Bild vom Typischen in der deutschen Volksdichtung entwerfen, soweit es an der Erzeugung des Leideindruckes beteiligt ist. Alles rein Singuläre, das nicht nur zufällig, durch mangelhafte Überlieferung, ein solches ist, ist teils nur erwähnt, teils ganz übergangen worden, denn es besteht ihm gegenüber immer der Verdacht, daß es kein reines Volksgut ist. Als reines Volksgut galt mir das, was längere Zeit volkläufig gewesen und daher von der Volkspsyche verändert, völkischem Denken und Fühlen assimiliert worden ist. — Da die Untersuchung es weiterhin lediglich mit einem Psychisch-Seienden zu tun hat, so kann ihr Verfahren nur ein rein systematisches sein. Das Entwickelungsgeschichtliche spielt in ihr keine Rolle. Nur gelegentlich, zur Verdeutlichung gewisser Erscheinungen, sind auch entwickelungsgeschichtliche Erörterungen eingeschaltet worden. Da ein jedes Lied als für sich bestehende Einheit betrachtet und aus sich selbst, sowie seiner unmittelbaren Stimmungsumgebung heraus begriffen werden will, so durfte weiterhin alles eigentlich Sagengeschichtliche beiseite gelassen werden. So nützlich auch Ursprungsuntersuchungen über Sagen, Lieder und einzelne Liederverhältnisse für bestimmte Zwecke sein mögen, so ist doch für eine Untersuchung, die nur das angeht, was in einem gegebenen Zeitpunkt in der Seele eines ästhetisch fühlenden Subjektes geschieht, ihr Wert nur sehr gering. Nur insoweit Ortsüberlieferung[12]) und persönliche Erfahrung es zulassen, darf grundsätzlich auch außerhalb des eigentlichen Liedinhaltes Stehendes auf die Deutung eines liedimmanenten Vorganges Einfluß gewinnen. — Schließlich möchte ich nochmals betonen, daß in Folgendem nicht etwa selbständige Volksaesthetik in dem Sinne getrieben werden

soll, als handele es sich dabei um etwas im Wesen von der Individualästhetik Verschiedenes; denn, obzwar das ästhetische Fühlen des Volksgenossen sicherlich von dem des Kulturmenschen nicht unerheblich abweicht, so darf dennoch, wenigstens für die modernen Kulturvölker, angenommen werden, daß dieses Abweichen nicht das Innere des Ästhetischen, die allgemeinen Normen des ästhetischen Fühlens, Genießens und Schaffens betrifft, sondern nur den Intensitätsgrad und die Reinheit der ästhetischen Gefühle. In letzter Hinsicht besteht in der Tat insofern eine große Kluft zwischen Individual- und Volkskunst, als im Kunstschaffen und -genießen des Volkes ästhetisches Fühlen verhältnismäßig nur selten ausschließlich wirksam ist, während dies zum mindesten beim Schaffen in der Individualkunst als Regel betrachtet werden darf. Einer rein ästhetischen Bewertung bei weitem am günstigsten stellen sich, wie schon gesagt, die Volksballaden.

Darstellung und Gliederung.

In der Darstellung ist der analytische mit dem synthetischen Weg vertauscht worden: der Gesamtleideindruck scheint sich aus vielen einzelnen Zuwachsen, Verstärkungen aufzubauen. Diese Darstellungsweise, die natürlich nichts über das zeitliche Entstehen des Gesamtleideindruckes ausmachen will, ist deshalb gewählt worden, weil sie eine größere Anschaulichkeit verbürgt als eine rein analytische, und weil durch sie die Konstitution der einzelnen Gefühlsverbindungen, die sich ähnlich wie die chemischen oft nur durch die Gruppierung ihrer Elemente unterscheiden, am besten verdeutlicht werden kann. Von den hier aufgeführten Teilgefühlen verschmelzen in einem Augenblick in der Regel nur einige. Doch ordnen sich im Verlaufe der ästhetischen Betrachtung solche Teilverschmelzungen meist in eine Reihe durchschnittlich immer reicherer Verbindungen, so daß also auf dem Höhepunkt der Leidhandlung im günstigsten Falle die unsrer Analyse zugrundeliegende ideale Gesamtverschmelzung der Leidgefühle annähernd verwirklicht erscheint. Grundsätzlich darf angenommen werden, daß zwischen allen Teilgefühlen eine Wechselwirkung stattfindet, daß also jedes Teilgefühl jedes andere „verstärken“ kann. Dabei ist es gleichgültig, aus welchem Gefühlsbereich sie herrühren: die persön-

lichen Gefühle müssen ebenso aufeinander wie auf die gegenständlichen wirken und umgekehrt. Verständlich ist dies ohne weiteres, wenn man sich an das Prinzip der Einheit der Gefühlslage erinnert, welches besagt, daß in einem gegebenen Zeitpunkt immer nur ein einziges Gesamtgefühl möglich ist.[13]) Der Unterschied des Persönlichen und Gegenständlichen darf also nicht so verstanden werden, als ob es sich dabei um zwei große sich gegensätzlich-ausschließende Gefühlsgebiete handle. In Wahrheit beziehen sich die Ausdrücke „gegenständlich" und „persönlich" nur auf gewisse qualitative Schwankungen des einen Gesamtgefühls, die dadurch entstehen, daß sich einmal der Blick des Betrachters mehr auf das Objekt (gegenständliche Gefühle), das anderemal mehr auf sein eigenes Inneres (zuständliche Gefühle) oder schließlich auf diesen Blickwechsel selbst, d. h. auf die vom Subjekt ausgehende tätige Einheitsbeziehung der Gefühle (teilnehmende Gefühle) richtet. Die Volksdichtung zeigt uns denn auch in besonders augenfälliger Weise diese unbeschränkte Wechselwirksamkeit der gegenständlichen, teilnehmenden und zuständlichen Gefühle. — Noch erwähnen möchte ich, daß das hier analysierte Gesamtgefühl nicht mit dem wirklichen Gesamteindruck überhaupt identisch ist; in diesen gehen außerdem noch zahllose andere Elemente teils ästhetischer, teils außerästhetischer Natur ein, die jedoch hier, wo es sich darum handelte, den Leideindruck als die wesentliche Komponente des Gesamteindruckes einer bestimmten Art von Kunstwerken zu schildern, unberücksichtigt bleiben konnten.

Damit der Bau der Gefühlsverbindungen und die Wirkungsweise der Einzelgefühle aufeinander klar werde, ist es nötig, nicht nur auf die Ausgangspunkte der verstärkenden Gefühle zu achten, sondern auch auf die unmittelbaren Resultate der Verstärkung. So ist es wohl möglich, daß der Gesamtleideindruck von der gegenständlichen Seite her einen Zuwachs erfährt, das verstärkende Gefühl selbst jedoch aus der Teilnahme des Hörers herrührt; umgekehrt kann hinwiederum die leidvolle Teilnahme eine Verstärkung durch ein gegenständliches Gefühl erfahren, ohne daß dieses unmittelbar die gegenständlichen Leidgefühle erhöhte. Wegen der Bedeutung, die diese Kriterien für die Erkenntnis der Zusammensetzung des Leideindruckes, sowie des Einflusses, den sie auf die völkische Leiddarstellung haben, ist nach ihnen die formal-psychologische Haupteinteilung getroffen worden, und zwar fassen die mit

I und II bezeichneten Hauptgruppen die gleichartigen Resultanten (die unmittelbaren Vereinigungsprodukte sind entweder gegenständliche oder teilnehmende Gefühle), die mit a und b bezeichneten Untergruppen die Resultanten mit aus gleichen Gebieten herrührenden verstärkenden Komponenten (die verstärkenden Gefühle sind ursprünglich entweder gegenständliche, teilnehmende oder zuständliche Gefühle) zusammen. Über die weitere inhaltlich-psychologische Untereinteilung wird an Ort und Stelle einzeln berichtet werden.

I. Wirkliche Leidverstärkung
  a) Leidsteigerung
    1. gegenständlich-subjektive
    2. gegenständlich-objektive
  b) Leidbetonung
    1. transzendent-schicksalsmäßige
    2. immanent-schicksalsmäßige

II. Scheinbare Leidverstärkung
  a) direkte
    1. Formwirkungen
    2. inhaltliche Wirkungen
      α) der Nebenvorstellungen
      β) der Hauptvorstellungen
  b) indirekte (Kontrastleidverstärkung)
    1. Formkontraste
    2. inhaltliche Kontraste
      α) der Nebenvorstellungen
      β) der Hauptvorstellungen

In Gruppe I findet die Leidverstärkung innerhalb der gegenständlichen Gefühle statt: das erzeugte Leidgefühl wird als von Anfang an wirklich vorgestellt. Bei der Leidsteigerung (Ia) ist, wie das ursprüngliche, auch das verstärkende Leid primär gegenständlich, während bei der Leidbetonung (Ib) das verstärkende Gefühl aus der Teilnahme stammt. Nachdem es sekundär vergegenständlicht worden ist, verschmilzt es gänzlich mit dem ursprünglichen.

In Gruppe II findet die Leidverstärkung innerhalb der persönlichen Teilnahmegefühle statt. Im Verhältnis zur poetischen

Wirklichkeit sind sie scheinbare Gefühle. Die scheinbare Leidverstärkung kann direkt durch aus dem Gegenständlichen herrührende Gefühle erzeugt werden (IIa), oder indirekt (IIb) durch Kontrast, wobei dann die verstärkenden Gefühle der Teilnahme angehören. Außerdem wirken sehr häufig zuständliche (auch außerästhetische) Gefühle auf die Teilnahme und dann auch auf die gegenständlichen Gefühle ein. — Zur Verdeutlichung ein Beispiel:

Der edle Herr in „Des Ritters Tod" Nr. 33 wird von einer giftigen Natter zu Tode gebissen. Die Zeit vom Biß bis zum Tode füllt der Betrachter mit unter der Giftwirkung sich steigerndem und im Tode kulminierendem seelisch-körperlichem Schmerze aus (Ia2). Dies Leid gewinnt an Schärfe dadurch, daß es von einer bösen, unheimlichen, in der Otter verkörperten Schicksalsmacht auszugehen scheint. Weiß oder ahnt der Ritter das Schicksalsmäßige seines Leidens und seines Todes, so wird hierdurch sein seelisches Leid der Todesgewißheit direkt erhöht (Ia1), aber auch, wenn dies nicht der Fall ist, stellt der Hörer des Ritters Leid als ein objektiv schicksalsbeschwertes vor (Ib1). Weiter als das Leid des Ritters, über dessen Tod hinaus, reicht die Teilnahme des Betrachters. Sie wird nicht nur durch den Anblick des elenden Hinsiechens und den des Leichnams[14]) erhöht (IIa2α), sondern auch durch das Bild des trauernden Sattelrosses, die trübe Botschaft der Hündlein und die Wirkung der Todesnachricht auf die Witwe (IIa2β), weiter noch durch das Leidgefühl teilnehmender Art, das sich aus dem Kontrast des dargestellten Leides mit dem Lustgefühle entwickelt, welches im Hörer die überaus schöne Bildlichkeit des Liedes[15]) erzeugt (IIb2α). Soweit es möglich ist, projiziert der Hörer das verstärkte Teilnahmegefühl wieder in den Gegenstand hinaus: dies geschieht häufig bei den Persönlichkeitskontrasten. Indem das Leid des Ritters zu seiner ausgezeichneten Persönlichkeit, seinem Adel usw. in Kontrast tritt, erhöht sich nicht unbeträchtlich die Teilnahme des Hörers (IIb2β).

I. Wirkliche Leidverstärkung.

a) Leidsteigerung.

Hinsichtlich der Art der psychischen Summation kann man zwei Gestalten der Leidsteigerung unterscheiden: die Leidvergrößerung, die einen ununterbrochenen Affektverlauf innerhalb der Einzelseele darstellt, und die Leidhäufung, bei welcher sich getrennte Leidaffekte innerhalb der Einzelseele summieren. Wichtiger ist die Unterscheidung nach dem Grad der textlichen Objektivierung des Leides in gegenständlich-subjektive Leidsteigerung, die durchaus innerhalb der Seele der Liedperson vor sich geht, und gegenständlich-objektive, deren einzelne Momente in der Leidhandlung konkretisiert sind.

1. Gegenständlich-subjektive Leidsteigerung.

Unter gegenständlich-subjektiver Leidsteigerung verstehe ich das Anwachsen eines gegenständlichen Leidaffektes aus sich selbst heraus, lediglich veranlaßt durch die in ihm wie in allen Affekten wirksamen Kontrastverstärkungen der Einzelgefühle. Gekennzeichnet wird diese Selbststeigerung des Leidaffektes durch das Fehlen eines von außen bewirkten Leidzuwachses. In der Volksdichtung ist sie häufig nur durch die Zeit des Affektverlaufs, angefüllt mit für den Affekt gleichgültigen Inhalten, bezeichnet, ebenso häufig fällt aber auch noch diese Zeit selbst hinweg, und die Affektentwickelung wird objektiv zu einem Affektsprung. Selbststeigerung des Affektes ist überall da anzunehmen, wo längere Affektverläufe einer Handlung vorangehen. Infolge ihres durchaus unanschaulichen Charakters ist diese Art Leidverstärkung die am leichtesten verwischbare und daher in der Volksdichtung am wenigsten beständige. Oft wird sie von gegenständlich-objektiven Leidentwickelungen vollständig überdeckt.

Ohne jede Objektivierung finden wir Selbststeigerung eines Leidaffektes in den Hammerschmiedliedern Nr. 51, sowie im Graf-Friedrich-Liede Nr. 107 d. Beidemale gehen der inneren, bzw. äußeren Vernichtung sicherlich lange seelische Entwickelungsprozesse voraus. In Nr. 51 b sind während Str. 7 ganze Affektstürme von einer vertieften Betrachtung zu ergänzen,[16]) und in Nr. 107 d drängt sich ein starkes, letztes Leidanwachsen auf nur zwei Verse (Str. 8) zusammen. Eine subjektive Leidsummation findet auch in der Seele

des Mädchens der Schifferlieder Nr. 78 statt. Veranschaulichungsmittel sind hier, wie häufig, Parallelstrophen. Ähnlich im hungernden Kind Nr. 189. In den Wassermannliedern Nr. 2 vergrößert sich während längerer Zeit objektiv das Leid nicht, wohl aber subjektiv als Unruhe, Angst vor dem schrecklich drohenden Schicksal, das sich in für solche innerliche Leidentwickelungen typischer Weise durch böse Vorzeichen[17]) ankündigt.[18])

Das Wesentliche an der hier besprochenen Leidsteigerung ist, daß sie völlig innerhalb der Seele der Liedperson vor sich geht, also unanschaulich ist und vom Hörer ergänzt werden muß. Die Richtung dieser Ergänzung wird dem Hörer dabei meist nur durch den anschaulichen Ausgang des Affektes angedeutet. Dies hat natürlich auf die historische Entwickelung der gegenständlich-subjektiven Leidsteigerung einen großen Einfluß; denn, da es der Masse des Volkes durchschnittlich an der Fähigkeit, sich innerlich zu vertiefen, fehlt, so kann es bei der breit-völkischen Tradierung nicht ausbleiben, daß nach und nach das Seelische, wenn es nur wenig Halt an der Anschauung hat, sich verflüchtigt, abschwächt, veräußerlicht,[19]) durch stärker Konkretisiertes verdrängt wird und schließlich ganz schwindet. Diese normale Entwickelung, die i. a. nur wenig von der entgegengesetzten, — der nachträglichen Veranschaulichung des Seelischen durch phantasiebegabte Einzelbetrachter, — gehemmt wird, hält meist gleichen Schritt mit dem einer jeden völkischen Tradierung eignen Schwund einzelner objektiver Liedbestandteile. Das begreift sich, wenn man sich daran erinnert, daß für das völkische Denken seelische Vorgänge i. a. ja nur da existieren, wo sie von körperliche Handlungen, ausdrückenden Bewegungen begleitet werden, daß rein innerlich verlaufende Affekte für die außenstehende Masse einfach nicht vorhanden sind. Bei dem Ausnahmecharakter starker, eigenartiger Affekte im bäuerlichen Durchschnittsgemütsleben erscheint es weiterhin fast als eine Notwendigkeit, daß die Affektwandelungen des Tradierungsprozesses in Richtung des Durchschnittlichen, Gewöhnlichen, Normalen geschehen, daß die Entwickelung der reinen Volksdichtung durchaus von der — besonders gegenüber rein innerlichen Gefühlsverläufen wirksamen — Tendenz beherrscht wird, Ausnahmeaffekte an einige wenige, sozusagen „anerkannte“ Typen anzugleichen, komplizierte seelische Gebilde auf relativ einfache zu reduzieren. — Einige Beispiele werden genügen.

Im Ritter-Magd-Liede Nr. 110g ist ursprüngliches Liebesschuldleid, nachdem die anschaulichen Stützen (die Vorgeschichte Nr. 110a, Str. 9, 10) weggefallen sind, zu einfachem Liebesverlustleid geworden. Komposition von Liebesverlust- und Liebesschuldleid ist zwar nichts Seltenes in der Volksdichtung, immerhin aber weniger üblich als das einfache Leidgefühl des Liebesverlustes. Wir finden eine solche Reduktion noch häufig. Von den zahlreichen Varr des Todwundenliedes Nr. 96 enthält nur die wahrscheinlich älteste Nr. 96a einen komplizierten Leidaffekt, alle übrigen haben lediglich mehr oder weniger starke Liebestrauer zum Inhalt. Das ungewöhnliche, innerlich vertiefte Leid des Grafen Friedrich in Nr. 107a (besonders Str. 20—25), der seine Braut am Hochzeitstage versehentlich zu Tod verwundet hat, wird in mehreren Lesarten zu einfachem Reue- und Liebesverlustleid veräußerlicht. Liebeskummer sieht der Verfasser der Überschrift des Liedes Nr. 47 als das Motiv des dargestellten Selbstmordes an, — ganz dem völkischen Gefühl folgend. Die geringe Anschaulichkeit dieses Liedes, welches das Leid im Gegensatz zu rein völkischer Gepflogenheit mehr in Worten als in Taten ausdrückt, hat hier zur Vereinfachung nur noch schwer erkennbarer, ursprünglich wohl viel komplizierterer Leidmotive geführt.[20]) Ein schönes Beispiel, wie seltene Affektwandelungen ohne weiteres auf ein „normales" Maß reduziert werden, wenn sie nicht durch Handlungen, sondern nur durch Worte gestützt werden, geben uns die Weißenburglieder Nr. 102. Die eigenartige Wendung, die der Leidaffekt der Frau von Weißenburg am Schlusse des Liedes Nr. 102a nimmt, veranschaulicht in ihrem leidenschaftlichen Ausruf: „Verlaß mich, holder Fürste, nicht! Mein edler Herr ist todt," ist in keiner späteren Lesart mehr zu finden. Die seltsame Mischung von Liebe, Trauer, Hilflosigkeit und verzweiflungsvoller Reue, die sich in jenen Worten kundtut, war zu schwer nachfühlbar; die letzte Affektwendung fiel einfach weg, und es blieb nur die am Anblick des blutigen Schwertes sich entzündende Reue und Trauer. So ist auch der immerhin ungewöhnliche Kampf zwischen Grausen und Mutterliebe in den Wassermannliedern Nr. 1 in etlichen Varr auf einfache Wasser- und Wassermannscheu reduziert worden.[21])

2. Gegenständlich-objektive Leidsteigerung.

Wird das Leid einer Liedperson durch ein neu hinzutretendes erhöht, so nenne ich diesen Vorgang gegenständlich-objektive Leid-

steigerung. Das Anwachsen des Leides geschieht hierbei nicht mehr bloß subjektiv, in der Seele der Liedperson, sondern wird nun auch dem Betrachter gegenständlich wahrnehmbar. Psychologisch entsprechen den selbständigen, anschaulichen, sich verstärkenden Leidhandlungen Teile eines ansteigenden leidvollen Gesamtaffektverlaufs, die sich zu besonderen Affektkomplexen vereinigt haben. Werden diese gegenüber dem Gesamtaffekt herrschend, so erscheint die Leidsteigerung als Leidhäufung. Die zur Verstärkung nötige Affektkontinuität wird in letzterem Falle vom Hörer mit Hilfe von Gefühlsreproduktionen[22]) hergestellt. — Wichtiger als diese Unterscheidung ist die nach dem Grad der anschaulichen Objektivierung. Stellt sich nämlich auch die gegenständlich-objektive Leidsteigerung, — im Gegensatz zur gegenständlich-subjektiven, — in der Dichtung notwendig als ein anschauliches Geschehen dar, so hat doch das Leid selbst, je nachdem es ein sinnliches oder seelisches ist, einen sehr verschiedenen Anschauungswert. Unmittelbar vergegenständlicht werden kann daher wohl ein sinnliches Leid, ein körperliches Schmerzzufügen, dagegen nur mittelbar, d. h. in seinen sinnlichen Begleiterscheinungen, ein seelisches. In ersterem Falle sehen wir gleichsam den Schmerz selbst, im anderen fühlen wir ihn der Liedperson nur nach, — wobei nun allerdings unser Gefühl nicht mehr so unsicher tastet wie bei der gegenständlich-subjektiven Leidsteigerung, sondern durch das anschaulich Gegebene i. a. in genau bestimmte Bahnen geleitet wird. Hiernach gliedern wir die gegenständlich-objektive Leidsteigerung zweckmäßig in seelische, körperliche und die Verbindung beider: seelisch-körperliche.

Rein seelische objektivierte Leidsteigerung ist ziemlich verbreitet in der Volksdichtung, doch tritt sie immerhin, — anders als in der Kunstdichtung, die diese Art bevorzugt, — hinter der seelisch-körperlichen zurück. Noch mehr würde das wegen der verhältnismäßig immer noch großen Schwierigkeit[23]) der Veranschaulichung rein seelischen Leides geschehen, wenn nicht das Alljugendleid, das Liebesleid wäre, dem sich wieder und wieder das Interesse des Menschen und besonders das der Jugend zuwendet; und so bildet denn das Liebesverlustleid den wesentlichen, wenn auch nicht einzigen Inhalt der seelischen Leidsteigerung. — In manigfacher Weise wird in den Totenamtliedern Nr. 94a,b[24]) das Leid eines Mädchens gesteigert, dem man den Geliebten ermordet hat. Ich denke dabei

weniger an die Verweigerung der Begräbnishilfe, — dieser Zug ist vereinzelt in der Volksdichtung, — als an das typische Hören, Sehen und Greifen in Nr. 94a, Str. 4, 6, 11. Trotz der Gewißheit über den Tod des Geliebten, die das Mädchen aus dem Bericht des Nebenbuhlers erlangt hat, braucht dennoch ihr Schmerz, um auf die Höhe seiner Realität zu kommen, die sinnlichen Erregungsmittel des Schauens[25]) und Betastens, die auch sonst noch häufig in der Volksdichtung Verwendung finden. Die physische Berührung, bisweilen in der Form der spezifischen Liebesberührung, steht als stärkstes Ausdrucksmittel immer am Schluß. In dieser Weise wird seelisches Leid in den Königskinderliedern Nr. 84/85, in den Rittermagdliedern Nr. 110, sowie in zahlreichen französischen Heimkehrliedern[26]) gesteigert. An den Höhepunkten der Leidsteigerung kommen neben anschaulichen Geberden, — das Erblicken, das Umarmen, — in typischer Weise als Darstellungsmittel auch Sprachgeberden vor, deren Ausdruckswert dann vornehmlich auf dem Stimmklang[27]) beruht: die Klageworte, Schmerzausrufe beim Anblick des toten Geliebten. — An Stelle der Selbststeigerung des Leidaffektes tritt in manchen Lesarten des Weißenburgliedes Nr. 102 eine neue, nun aber konkretisierte Leidsteigerung, die gewissermaßen den alten, mehr innerlichen und unbestimmten Leidausklang nach außen vergröbert. In Nr. 102d,f,g wird die Liebe der Heldin nach vollbrachter Mordtat von ihrem Buhlen durch Worte und symbolische Handlungen brutal zurückgewiesen, ja es wird nun sogar etwas von ihrem inneren Gewissensleid objektiv: der am Verrat und am Morde Mitschuldige wird zum Richter über sie.[28]) — Der seltene Fall einer seelischen Leidhäufung begegnet uns im niederländischen Unikum: die Königstochter Nr. 99. Nach kurzem, wundervoll geschildertem Liebesglück mißhandelt der Graf die Königstochter, verläßt sie und wird darauf von ihr verflucht: „Eh sieben Jahr vorüber sind, So werdet Ihr kommen nach Brot.“ Das Leid, das nach sieben Jahren nur noch in der Erinnerung der Königstochter besteht, wird auf's neue in ihrer Seele erweckt durch den Anblick des als Bettler wiederkehrenden, noch geliebten Grafen und wird unvergänglich nach dessen gewaltsamem Rachetod: „Ach, sollt' ich Alles beweinen, Was zu beweinen wär: So müßt' ich weinen alle Tag, Die kommen im Jahr daher!“ Der Hörer füllt die verfließenden sieben Jahre auch gegenständlich mit einem einzigen großen Leidaffekt aus. Solches Zusammenrücken zeitlich getrennter

seelischer Erlebnisse, durch welches eine Affektkontinuität hergestellt wird, die in Wirklichkeit nicht bestehen kann, gehört zu den Hauptwirkungsmitteln der Volksballadendichtung und wird uns an späterer Stelle noch beschäftigen.

In den weitaus meisten Fällen sind seelische und körperliche Leidsteigerung miteinander verbunden. Rein körperliches Leid und rein körperliche Leidsteigerung kommen in der Regel nur vor bei Hinrichtungen von Verbrechern, denen sozusagen seelisches Leid nicht zugetraut oder zugebilligt wird, oder, im uneigentlichen Sinne, nebenmotivisch an unbetonter Stelle der Komposition.[29]) Hauptpersonen fühlen regelmäßig mit dem körperlichen auch seelisches Leid. Rein äußere Qual ist dem Volke kein ästhetischer Gegenstand, weil das zur Vertiefung des bloß Entsetzlichen unumgänglich nötige Erhabenheitsgefühl dem Volke fremd ist. Den Umkreis körperlicher Leiden glaube ich im völkischen Sinne etwas weiter ziehen zu müssen, als es gewöhnlich geschieht. Als eine Art vorbereitende Stufe beziehe ich auch die Angst vor dem Gepeinigtwerden und dem physischen Tode in die körperlichen Leiden ein, ebenso das völkische Gegenstück: das Foltern des Leichnams, das Quälen über den Tod hinaus. Auch die Schändung betrachte ich als in der Hauptsache ein körperliches Leid. Körperliche Leiden geringeren Grades sind dann weiter: Gefangenhaltung, Schläge und Beschimpfung, bei welchen zwar nie die seelische Mitwirkung fehlt, doch aber im Bewußtsein des Volkes zurücktritt.[30]) Die dem sinnlichen Leiden meist parallelgehende seelische Leidhandlung kann sehr verschiedenartig sein, gewaltsam ansteigend, aber auch resigniert verklingend. Da seelische Leidsteigerungen oben bereits betrachtet worden sind, gehe ich nun über die seelische Seite hinweg und beschränke mich auf die Darstellung körperlicher Leidsteigerungen.

Rein körperliche Leidsteigerung gewaltsamer Art findet sich bei Hinrichtung und Mord, und zwar, wie schon bemerkt, vorwiegend an unbetonter Stelle: so in der verkauften Müllerin Nr. 58e, in den Abendgangliedern Nr. 86 und 88[31]) und sonst noch häufig, meist in der erstarrten Form der Vergeltungsstrophe. In letztgenanntem Liede, wie auch in Nr. 186e, haben wir eine volkstypische Art des Zu-Tode-Quälens als Akt der Gerechtigkeit,[32]) dasselbe als Verbrechen im Brennenbergliede Nr. 100, sowie im Wirtintöchterlein Nr. 57a,c, ein Quälen über den Tod hinaus im Ulingerliede Nr. 41d und im

Giftmordliede Nr. 53.[33]) Nur selten steht das Zu-Tode-Peinigen im Mittelpunkt des Interesses und der Handlung. Ist dies der Fall, so ist es jedesmal stark seelisch betont. Die Wirtintöchterleinlieder Nr. 57 bringen ein solches Anstaffeln der Qual: anwachsende Angst des Mädchens, zunehmende Hilflosigkeit, dann Vergewaltigung[34]) und peinvolles Töten. Seelischer Mitwirkung schönster Art, — sogar von Seiten der Mörder![35]), — verdankt es dies Lied, daß es nicht abstoßend, sondern im Gegenteil wundervoll harmonisch wirkt. Im Brennenbergliede Nr. 100 ist die äußere Qual ebenso furchtbar, die innere fast noch grauenhafter. Hier geht das Leid des Ritters, das mit Gefangensetzung beginnt, durch viele, lange Jahre, um dann plötzlich auf die entsetzlichste Weise zu endigen. Die begleitenden Affekte sind von stärkster Art, prachtvoll vergegenständlicht in dem Verbleichen der Haare und des Mundes.[36]) Eine ganz gewaltige körperlich-seelische Leidsteigerung findet sich mitten im Anschauungszentrum des grausamen Bruders Nr. 186. Das Teilnahmegefühl des normalen Hörers an dem physischen Leid wächst hier zu solcher Größe an, daß alles Seelische dagegen weit zurücktritt. Geradezu monumental wirken solche Züge wie das Tanzen als Qual, das Springen der Milch aus den Brüsten der Gezüchtigten, das Zu-Tode-Peitschen. Es muß jedoch bemerkt werden, daß solche ausführliche, akzentuierte körperliche Leidschilderungen in der deutschen Volksballade i. a. nicht vorkommen. Das Leid ist hier grandios, fast bis zum Erhabenen gesteigert, und daher allein ist es erträglich: dies ist aber meines Erachtens auch der Hauptgrund, warum es in der deutschen Volksdichtung vereinzelt geblieben ist.[37]) — Sonstiges, geringeres Leid gewaltsamer Art übergehe ich.[38])

Ebenso wichtig wie das gewaltsam verursachte Leid ist für die Volksdichtung die zweite Art körperlichen Leidens: das Krankheitsleid, wozu auch im völkischen Sinne manches Lebensleid, Vergiftung, „Herzbrechen", Kinds- und Hungersnot gerechnet werden darf. Krankheitsleid teilt mit seelischem, mit dem es immer verbunden ist, das Merkmal der Unanschaulichkeit, ja es ist unanschaulich in noch höherem Grade als dieses. Anschaulich ist das Krankheitsleid im besten Falle, — den die Volksdichtung eben deswegen bevorzugt, — bei seinem Eintritt: für das weitere Fortschreiten der Krankheit und das damit verbundene Anwachsen der Schmerzempfindungen und Leidgefühle werden besondere Anlässe jedoch nicht mehr sichtbar. Der eigentliche Krankheitsverlauf wird

daher nur mit Hilfe äußerer Symptome, die hier nun freilich meist viel anschaulicher und damit zwingender und eindrucksvoller sind als bei rein seelischem Leid, dargestellt werden können. Als direkte Veranschaulichungsmittel kommen vor allem Ausdrucksbewegungen, vorzüglich Lautgeberden, — Schmerzausrufe, Klageworte, — als indirekte liedpersönliche Teilnahmebezeugungen in Betracht. Was die Auswahl der Krankheiten betrifft, so ist es für das Volkslied charakteristisch, daß einmal ihre Zahl unverhältnismäßig klein ist, besonders aber, daß gerade die fehlen, die man gewöhnlich meint, wenn man von Krankheit spricht. Die Volksliedkrankheiten sind durchgängig recht „gesunde", wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Siechtum gibt es so gut wie nicht. Im wesentlichen sind es solche, die sichtbar von außen an den Menschen herantreten. Obenan steht in dieser Hinsicht die Verwundung, ihr nahe steht die Vergiftung, — nicht gewaltsamer Art, dafür aber im Naturgeschehen begründet: die Kindswehen; ihnen schließt sich das durch soziale Verhältnisse bedingte, also völkisch ebenso „natürliche" Hungern und Verhungern an. Vergiftetwerden und Verhungern sind spezifische „Kinderkrankheiten" im Volkslied. Kinder und Frauen sind es überhaupt vorzugsweise, die von den Krankheiten der Dichtung erfaßt werden: sie werden als besonders leidempfänglich betrachtet, und, was für die Dichtung bedeutungsvoll ist, sie sind wegen ihrer natürlichen Hilflosigkeit in besonders hohem Grade mitleidbedürftig. Noch haben wir jenes Leiden nicht genannt, das die erste Stelle unter den poetischen Krankheiten einnimmt und das recht im eigentlichen Sinne eine „poetische" Krankheit geheißen zu werden verdient: die Liebeskrankheit, die im völkischen Sinne, der freilich mit dem medizinischen nicht zusammenstimmt, nicht nur ein seelischer Schmerz, sondern eine wirkliche, reguläre körperliche Krankheit ist mit all den sonst üblichen physischen Krankheitssymptomen. — Viererlei ist an der Art der Auswahl bemerkenswert: erstens, daß das rein Jämmerliche des Siechtums dem Volke ebenso wenig ein poetischer Gegenstand ist wie das bloß Entsetzliche, — zweitens, daß i. a. anschauliche Krankheiten, d. h. solche, die anschauliche Ursachen haben oder sich in heftigen, sichtbaren Wirkungen äußern, also meist recht schmerzhafte Krankheiten bevorzugt werden, — drittens, daß an der Krankheit immer irgend ein Äußeres „schuld" ist, daß für sie nach älterer Anschauung Zauber oder Gift, nach neuerer ein verhängnisvoller Zufall oder die Natur selbst verant-

wortlich sind, und letztens, daß bei der Auswahl die extensive Bedeutsamkeit sowohl wie die spezifisch jugendlich-intensive eine Rolle spielt.

Männliche Liebeskrankheit begegnet in etlichen Varr der Ritter-Nonnen-Lieder Nr. 89. Als direkte Todesursache fungiert in typischer Weise das „Herzbrechen" oder „Herzzerspringen", sowie in Nr. 89c der symbolische Todestrunk.[39]) Sehr verbreitet ist weibliche Liebeskrankheit mit folgendem Tod.[40]) Das hervorragendste Beispiel gibt im Deutschen wohl das Treuknabenlied Nr. 93, wo das Leid teils direkt,[41]) teils indirekt[42]) schön gesteigert wird.[43]) Geburtswehen mit folgendem Tod sind ebenfalls verhältnismäßig nicht selten; sehr ausgeführt in Parallelensteigerung im Jungbrautliede Nr. 109g, wirksam auch im Ritter-Magdliede Nr. 110e, während dies Motiv im Waldbrunnenliede Nr. 194 zurücktritt. Das weitverbreitete Todwundenlied Nr. 96 bringt das Motiv der Todesverwundung mehr nur in Nebenhandlung; es tritt hier außer in den alten Texten Nr. 96a,b, hinter dem Hauptinhalt, der Liebesklage, sehr zurück. Der in Nr. 96a und 96b erzählten tötlichen Fingerverletzung entspricht in den Graf-Friedrichliedern Nr. 107 eine durch bösen Zufall[44]) oder Zauberwirkung[45]) verursachte Fußverletzung, der die junge Braut nach kurzer, aber in allmählicher Steigerung schön veranschaulichter Krankheit erliegt.[46]) In das Gebiet der kindlichen Leiden treten wir mit Nr. 189 dem „hungernden Kind"[47]) und den Schlangenköchinkindern Nr. 190, in welch letzteren die Wirkung des Giftes sich in den Schmerzausrufen des Kehrreims in eindringlicher Weise konkretisiert.

b) Leidbetonung.

Bei dem Vorgang, den ich Leidbetonung nenne, wird ein gegenständliches Leid verstärkt, indem solche Vorstellungen des Hörers, die nicht aus dem direkten Liedeindrucke, sondern aus anderweitiger Erfahrung herrühren und geeignet sind, die Teilnahme des Hörers an dem dargestellten Leid zu erhöhen, gefühlsmäßig in den Liedinhalt projiziert werden. Es handelt sich hier nicht um eine bloße Erhöhung des Teilnahmegefühls auf Grund irgendwelchen Wissens, sondern um das damit verbundene, — meist wohl gefühlsmäßig abgeschwächte, — Vergegenständlichen der Ursachen jener Erhöhung. Diese sind nun zwar zunächst nur persönliche Erfahrungen

des Hörers, — gleichwohl stellt der Hörer, der sich durch sie beherrscht fühlt, oft die Liedperson, in der er ein ihm im Innersten gleiches Wesen erkennt, ohne weiteres unter dieselben Erfahrungsbedingungen. Je allgemeingültiger diese nun sind, mit desto größerer Leichtigkeit kann jenes Übertragen geschehen, und so sehen wir denn die allgemein-menschlichen Erfahrungen und Überzeugungen wie im völkischen Leben so auch in der völkischen Dichtung eine herrschende Rolle spielen. Die leidbetonenden Wirkungen rein persönlicher Erfahrungen, so häufig sie vorkommen und so bedeutend sie für die ästhetische Auffassung im Einzelfalle sein mögen, sind für die Psychologie der Volksdichtung ohne Interesse, da sie mit ihren Urhebern kommen und verschwinden.[1]) Anders verhält es sich mit den Allgemeinerfahrungen, deren gegenständlicher Einwirkung sich kein Volkskunstwerk auf die Dauer entziehen kann. Für die Leidbetonung kommen unter ihnen besonders wieder die in Betracht, die nicht nur subjektive Allgemeingültigkeit besitzen, sondern die dabei zugleich als gesetzmäßige Auswirkungen einer objektiven Macht gelten, mit anderen Worten die Schicksalsvorstellungen. Indem die objektive Schicksalsmacht, die den Hörer beherrscht, auch in der Welt des Liedes wirkend gedacht wird, kann nun das durch Schicksalsvorstellungen erhöhte Teilnahmeleid des Hörers auch gegenständlich auf den Liedhelden übertragen werden, und zwar wird dies um so notwendiger und regelmäßiger geschehen, je gewaltiger jene Macht und je verbreiteter und fester der Glaube an sie ist. Die von den Schicksalsvorstellungen ausgehende Leidbetonung, deren Wirksamkeit im wesentlichen darauf beruht, daß die ersteren, indem sie ausnahmslos herrschen, die Menschen im Leid zu einer großen „Interessengemeinschaft" verbinden, soll als die bei weitem wichtigste Form der völkischen Leidbetonung nun näher untersucht werden; zuvor gilt es aber noch, sich über das Wesen des Schicksals zu verständigen. Faßt man unter dem Namen „Schicksal" alles von einer absoluten Macht ausgehende, gesetzmäßige Geschehen zusammen, das für den Menschen Bedeutung hat, so kann man, je nachdem man die weltbeherrschende Macht in ein Jenseits oder in die diesseitige Welt verlegt, zwischen einem transzendenten und einem immanenten Schicksal unterscheiden. Im reinen Volksdenken ist nun, gemäß der Abhängigkeit, in welcher hier durchgehends das Natürliche vom Übernatürlichen geglaubt wird, das Schicksal immer ein transzendentes, — doch ist der be-

sonderen Art Volk, die unsere Balladen singt,[49]) auch ein aus der natürlichen Erfahrung stammendes immanentes Schicksal nicht fremd. Hiernach gliedert sich die in der Volksdichtung wirksame Leidbetonung zweckmäßig in die beiden Hauptgruppen der transzendent- und der immanent-schicksalsmäßigen. Das Schicksalswalten kann im Liede objektiv, — als persönliche dämonische Gegenmacht, — oder subjektiv vergegenständlicht sein, — nur im Bewußtsein des Helden gegenwärtig, sein Haupt gleichsam unsichtbar umschwebend: in beiden Fällen hat dann das Schicksal neben der leidbetonenden zugleich eine leidsteigernde Wirkung. Doch ist die Leidbetonung nicht auf jene Fälle beschränkt. Sie kann vielmehr auch dann noch stattfinden, wenn, wie es häufig geschieht, der Held nicht um das Schicksal weiß, das ihn bedrokt: denn der Hörer sieht es, fühlt es und fürchtet es für den Helden;[50]) dessen Leid erscheint ihm schicksalsbeschwert. Ähnlich verhält es sich mit dem immanenten Schicksal, nur daß hier die Vergegenständlichung in noch höherem Grade gefühlsmäßig geschieht als bei dem transzendenten.

1. Transzendent-schicksalsmäßige Leidbetonung.

Wie in der Volksweltanschauung primitive mythologische Bestandteile neben relativ hohen, religiösen zu finden sind, so gibt es auch in der Volksdichtung niedere neben höheren Schicksalsmächten. Die niederen umfassen alles, was gewöhnlich unter dem Namen „Aberglaube“ verstanden wird, während die höheren nur verschiedene Manifestationen des einen göttlichen Willens sind. Beide Arten werden i. a. als unbedingt real geglaubt, ebenso ist ihr natürlicher Wirksamkeitsgrad kein verschiedener. Sittlich verbindlich sind jedoch allein die höheren Mächte, die neben der völkischen zugleich kirchliche Sanktion haben.

Die niederen Schicksalsmächte erscheinen in der Volksdichtung hauptsächlich in drei Gestalten: als Zauber, als Fluch und als dunkles Verhängnis. Wie man sieht, berücksichtigt diese Einteilung in keinerlei Weise die Herkunft der Schicksalsarten: wie beim wirklichen psychischen Verhalten des Volkes ist hier vielmehr das der primitivsten Mythologie, dem Zauberglauben Angehörige nicht geschieden von höheren Schicksalsvorstellungen, wie sie z. B. im Fluch, aber auch in manchen Verhängnisvorstellungen enthalten sind. Maßgebend gewesen sind bei der Unterscheidung vor allem die Deut-

lichkeits- bzw. die Sichtbarkeitsgrade des ursächlichen Geschehens. Das Konkreteste, am wenigsten Wunderbare ist der einfache Zauber. In seiner gröbsten Gestalt heute aus dem Volksglauben verschwunden, lebt er dennoch in primitiven Formen, — als Amulett, Sympathie, böser Blick u. dgl., — hier rüstig weiter. Im Zauber liegt fast nichts Mystisches, er ist etwas Alltägliches, Verständliches. So allgemein auch an seine Wirkung geglaubt wird, so sind doch heute seine Einzelbetätigungen verhältnismäßig unbedeutend geworden, häufig ist er nichts als die letzte ratio eines Unbegreiflichen. Wesentlich anders schon verhält es sich mit dem Fluch. Räumlich-zeitlich eine Art Fernzauber ist er wunderbarer, übernatürlicher, geheimnisvoller als der gewöhnliche Zauber, von dem ihn jedoch hauptsächlich seine starke sittlich-religiöse Betontheit unterscheidet. Beide Arten kommen nur gelegentlich in der Volksdichtung vor und wirken dann meist leidsteigernd und leidbetonend zugleich. Anders das dunkle Verhängnis. Alles was hierunter befaßt wird, ist unbestimmter, verschwommener, mystischer als die bisher genannten Schicksalsarten, aber auch umfassender, mächtiger, tiefer. Zuweilen ist es noch konkretisiert in der Volksdichtung zu finden, — als mythische, halb-mythische oder Märchengestalt, — häufiger aber hat es von Vorstellungsmäßigem nur noch sehr wenig bewahrt und ist zu einem einfachen unheimlichen Stimmungshintergrund geworden, der nur noch gefühlsmäßig dunkel auf eine verborgene, verhängnisvolle Schicksalsmacht hindeutet. Es ist nicht zu bestreiten, daß die auf das mythische Verhängnis einst verwandte Glaubensenergie heute zum guten Teil vom christlichen Glauben an einen allmächtigen göttlichen Schicksalswillen absorbiert worden ist. Das mythische Verhängnis schwächt sich daher meist entweder zum gewöhnlichen Aberglauben ab oder steigt in den Märchenurquell, aus dem es entsprungen ist,[51]) wieder hinab und verliert dabei unter den heutigen Verhältnissen, wo das Märchen in der Hauptsache Kindermärchen[52]) ist, all seine leidvertiefende Kraft. Seine Macht ging an das volksreligiöse Schicksal über.

Die höheren transzendenten Schicksalsmächte, die Betätigungsweisen des göttlichen Willens, kann man nach der Stellung, die der Gottesbegriff im völkischen Denken einnimmt, in zwei Gruppen teilen: das christlich-kirchliche Schicksal, das unter direktem Einfluß der Kirchenlehre steht, und das volksreligiöse, das einen lebendigen Teil des heutigen Volksglaubens bildet. Gott als Rächer

kirchlicher und Gott als Rächer weltlicher Sünden bezeichnet die beiden Standpunkte volkläufigen religiösen Schicksalsglaubens. Während das christlich-kirchliche Schicksal es wesentlich mit den kirchlichen Wertbegriffen Papst, Beichte, Absolution, Fleischessünde, Fasten etc. zu tun hat, bewegt sich das volksreligiöse in den allgemeinmenschlichen, sittlichen Werten. Gibt es auch Gemeinsamkeiten zwischen beiden Welten genug, — ich erinnre an die Sünde des Fluchens, Beschwörens, an den Teufel als göttlichen Strafvollstrecker, — so bestehen doch auch zwischen ihnen harte Widersprüche, — besonders auf sittlichem Gebiet: man denke an die Bewertung der Klosterflucht, des Brechens kirchlicher Gelübde, der Askese[53]) etc. Beim volksreligiösen Schicksal, das im Deutschen bei weitem dominiert[54]), ist zu unterscheiden zwischen einer direkten Wirkung des göttlichen Willens: Gott selbst oder seine Diener, die Engel und der Teufel, führen ihn aus, — und einer indirekten: er wird erfüllt durch die Aufrechterhalter der Sitte und des Rechts, der beiden unwandelbaren Willenseinrichtungen Gottes auf Erden[55]). Die Stellvertretung Gottes übernimmt hierbei die irdische, ausübende Gerechtigkeit, das Volksgewissen (die öffentliche Stimme) und das mehr oder minder in seinem Bann stehende Einzelgewissen.

α) Die niederen Schicksalsmächte.

Um es zu verstehen, warum uns im Volksliede nur selten ein persönliches Verhängnis begegnet[56]), müssen wir uns an den Wesensunterschied von Sage und Sagenlied erinnern. Die Sage ist reiner Inhalt und daher beweglicher, anpassungsfähiger als der geformte Inhalt des Sagenliedes: das Hier und Jetzt einer formlosen Erzählung kann ohne weiteres durch ein neues Hier und Jetzt verdrängt und ersetzt werden. Bei einem Sagenlied dagegen, das natürlich auf der Wanderschaft sein spezifisches Lokalkolorit und seine anschauliche Bestimmtheit ebenso, wenn auch vielleicht etwas langsamer verlieren muß wie die Sage, bildet die feste Form ein Hindernis für das Neueindringen lokaler Bestimmtheiten: Metrum, Rhythmus und Reim lassen es i. a. nicht ohne Weiteres zu, daß z. B. an Stelle eines bei der Wanderung geschwundenen oder verstümmelten Ortsnamens der entsprechende aus der dem jedesmaligen Sänger bekannten Sagenüberlieferung trete. Die Folge davon

ist, daß ein wanderndes Sagenlied schließlich alle stärker individualisierten, weil von der Anschauung genährten Züge überhaupt verliert, — im Gegensatz zu der ungeformten Sage, bei der das erwähnte Hindernis nicht besteht, — sodaß zuletzt vom Sagenhaften hier nur ein allgemeinmenschlicher Kern zurückbleibt. Daß von Anfang an dem sagenhaften Inhalt eine rein menschliche Bedeutung nicht fehle, ist unbedingte Voraussetzung für das Wandern eines Sagenlieds, denn Lieder von rein oder vorwiegend örtlichem Interesse können in der Fremde nicht gedeihen, wie das die Vereinzeltheit der Rübezahl-, Rattenfänger- und anderer Lieder beweißt. Solche Sagen hingegen, die sich wie die Wassermann-, Schwimmer-, Tannhäuser-, Blaubart- und Nachtjägersage auf einen allgemeinmenschlichen Inhalt, z. B. ein verbreitetes Gefühl wie den Schauer des Wassers oder des tiefen Waldes, stützen, wandern auch im Lied frei und weit in die Fremde. Regelmäßig jedoch werden sie hierbei entpersönlicht und typisiert. So verlor der Wassermann des Liedes No. 2 immer mehr von seiner persönlichen Eigenart und wurde zum König, zum reichen Herrn, zum Fähnrich u. dgl., bis endlich das Schicksal kaum noch eine Beziehung zur Persönlichkeit des Schicksalsträgers hatte. Mit dem persönlichen Schicksal schwinden dann auch oft noch die übrigen sagenhaften Vorstellungselemente, und es bleibt nur ein unbestimmtes Schicksalsgefühl als Stimmungshintergrund bestehen. Fast erreicht ist dieser Zustand in einigen Varr des Wassermannliedes No. 2, ganz in des Ritters Tod No. 33, wo wir in der schönen Schlange, dem alten „Seelentier", nur noch ein dunkles, furchtbares Schicksal ahnen, und endlich in den Nachtjägerliedern No. 19, wo nur noch seltsame Worte und die zauberhafte Waldstimmung an alte Schicksalsvorstellungen gemahnen. Der Tod des Mädchens, so unbegründet er der Vernunft erscheint[57]), erhält hierdurch etwas Geheimnisvolles, Elementares, Pflanzenhaftes, unsagbar Reizvolles. Die leidvertiefende Wirkung ist hier überall von dem Irrationalen, Unheimlichen des Verhängnisses abhängig: die Möglichkeit ungeahnter Furchtbarkeiten, die bevorstehen, erzeugt im Hörer ein Gefühl des Grausens[58]). Andrerseits läßt aber das Geheimnisvolle, Unbestimmte eines solchen Verhängnisses auch die Möglichkeit eines glücklichen Ausganges offen, und es kann daher das Zwittergefühl des Grausens, wenn sich die Furchtmomente in ihm subjektiv abschwächen, bisweilen auch leidmildernd wirken. So liegen die Verhältnisse im entführten

Hirtenmädchen No. 3, in welchem der Berggeist Rübezahl als eine zugleich freundliche und furchtbare Macht erscheint. Das Schicksalsmäßige ist hier so stark dem Märchenhaften, Spielenden, Nichternstzunehmenden genähert, daß Leideindruck und tragische Befürchtung sehr schwach werden. Bei der anderen oben erwähnten Wandlung des Verhängnisses bleibt von dem lebendigen Schicksalsglauben nur noch ein sozusagen schematischer Aberglaube zurück. Er kennzeichnet sich gegenüber dem alten Schicksalsglauben durch den Schwund nicht nur der vorstellungsmäßigen Schicksalsbeziehungen, sondern auch den der eigentlichen Gefühlsverbindungen. Das Unglück des Brückenbruchs[59]) hat in einigen Varr der Wassermannlieder No. 2 kaum noch eine Beziehung zum Schicksal[60]), noch viel lässiger aber ist die Gefühlsverbindung geworden: der ganz vermenschlichte Wassermann erweckt kein Grausen mehr.

Weit verbreitet und tief im Volksdenken begründet ist der Glaube an die unbedingte Wirksamkeit des Fluches[61]). Daß er trotz seiner hohen, schicksalswirkenden Kraft uns in der Volksdichtung nur verhältnismäßig selten begegnet, ist begreiflich, wenn man sich vergegenwärtigt, als etwas wie Furchtbares in Wirklichkeit der Fluch, besonders der Elternfluch gilt. In den Mittelpunkt der Handlung gerückt erscheint er im Jungbrautliede No. 109 g, im Waldbrunnenlied No. 199 a und in der Königstochter No. 99. Hier überall gehört das Leid zwar in die Kausalkette natürlichen Geschehens[62]), zugleich aber ist es auch transcendente Wirkung des Fluches, unter dessen Bann sowohl Liedpersonen wie Hörer stehen. In unseren Beispielen gehen, wie meist, die Verfluchungen von Frauen aus, zweimal sind es die als besonders furchtbar empfundenen Mutterflüche[63]). In No. 109 g streift der Fluch schon ans Hexenhafte, wie ja Fluch und Beschwörung eine innere Verwandtschaft haben. Offenbare Hexen, an die niemand mehr ernstlich glaubt, gehören heute nicht mehr in die ernste Wirklichkeitsdichtung[64]) des Volkes[65]), doch findet sich hier, besonders als Eigenschaft der Schwieger- und Stiefmütter[66]), immerhin noch mancherlei Hexenhaftes. Mit den Hexen haben die bösen Schwieger- und Stiefmütter der Volksdichtung wesentlich nur noch das Ur-Böse ihres Herzens gemein. Sie erreichen ihre schändlichen Zwecke ohne eigentlichen Zauber, meist durch Gift, falsche Worte oder hinterlistige Taten. Vergiftet ist die Degenspitze des Grafen Friedrich in No. 107 c, Gift bekommt auch das Kind in den Schlangenköchin-

liedern No. 190[67]) zu trinken; andersartig, aber ebenso natürlich ist die Unheilstat der „alten Rune“ in den Königskinderliedern No. 84[68]). Stark betont und ausführlich beschrieben wird in deutschen VII das Tun und Treiben solcher Halbhexen i. a. nicht. Genetisch erscheinen Hexen bisweilen als Träger einer Schuld, die einen sonst „unerklärlichen“[69]) Zufall begreiflich machen soll. So genügte dem Volksempfinden in den Königskinderliedern offenbar eine Sturmflut oder ein Kräftenachlassen des schwimmenden Königssohnes nicht, um ihm dessen Untergang motiviert erscheinen zu lassen, und in den Graf-Friedrichliedern No. 107 kann man die einzelnen Entwickelungsstadien des Hexenhaften, das ursprünglich wohl fehlte, noch verfolgen[70]). Die männliche Hexe, der Zauberer, ist in der Volksdichtung noch seltener als die weibliche[71]). Auch der Hexenmeister zaubert hier nicht mehr, und nur die Wirkung seines Namens, — Herr Halewyn[72]), Ulinger[73]), — reicht zuweilen noch in die ernste Balladendichtung herein. An dem schwachen Abglanz der berühmten Zauberernamen hängt immerhin aber noch genug des Grausigen, Furchterregenden, um das mit ihnen in Verbindung stehende Leid vertieft erscheinen zu lassen.

β) Die höheren Schicksalsmächte.

Es ist merkwürdig zu sehen, einen verhältnismäßig wie geringen Raum kirchlicher Geist in der deutschen weltlichen Volksballadendichtung einnimmt, wenn man diese z. B. mit der französischen vergleicht, die voll ist von allerlei legendenhaften Zügen, Wundertaten, Beichten, Kirchenbußen und Höllenstrafen. Von bedeutenderen erzählenden Liedern, die stark kirchlichen Geist atmen, ist eigentlich nur ein einziges zu nennen: das alte Tannhäuserlied No. 17/18, welches, abgesehen von den in ihm enthaltenen Volkssagenbestandteilen, durchaus auf kirchlicher Lehre basiert. Der Papst repräsentiert hier die göttliche Gewalt der Sündenvergebung auf Erden, er ist Stellvertreter des göttlichen Schicksalswillens und der göttlichen Schicksalsmacht. Daß er selbst menschlich irrt, tut in der ältesten Fassung No. 17a dieser absolut wirkenden Macht keinen Abbruch: Tannhäuser ist und bleibt, nach einmal verweigerter Absolution, zu ewiger Verdammnis verurteilt[74]). Die herbe Tragik dieses Schicksals erinnert in ihrem Fatalismus an die antike Tragödie. Doch in der weiteren Entwicklung des Liedes zeigt sich gerade an diesem Punkte ein bemerkenswertes Schwanken, das zu

einer immer stärkeren Betonung des volksreligiösen gegenüber dem kirchlichen Standpunkte führt, sodaß schließlich aus dem gottähnlichen Schicksalslenker ein einfacher sündiger Mensch wird. — Sehr leicht schwächt sich das Kirchlich-Schicksalsmäßige, soll es mit Gewalt in den Volksgeist hineingepreßt werden, zum rein Didaktischen ab und verliert damit natürlich alle leidvertiefende Kraft. Doch auch hierfür ist im Deutschen kaum ein Beispiel zu finden, wohingegen diese in den Volksliteraturen katholischer Länder zahlreich sind[75]). Die vielleicht hier zu nennenden Pfaffenkellerinlieder No. 11 und 219 enthalten bezeichnenderweise gerade in ihren deutschen Varr[76]) soviel des Reinmenschlichen, Völkischen, daß sie besser in der folgenden Gruppe zu behandeln sind.

Im Gegensatz zum kirchlichen nimmt das volksreligiöse Schicksal in der deutschen Volksdichtung einen sehr breiten Raum ein. Gott als Rächer erscheint am Schluß mehrerer Schloßösterreichlieder No. 61[77]) sowie im Raumensattellied No. 59[78]), wo er furchtbare Vergeltung übt. Häufig ist Gott selbst nicht tätig, sondern Boten verkünden und führen seinen Willen aus. Solche Unheils- und Strafgerichtsverkünder sind Engel, Engelsstimmen[79]), wunderbare Schriftzüge auf Lilienblättern, Grabstimmen und unschuldige lebende oder tote Kinder[80]), Strafausführer vor allem der Teufel[81]) und bisweilen, gleichsam ihn vertretend, der zum Rächer umgedeutete absolute Bösewicht[82]). Schließlich kann man göttlichen Schicksalswillen auch ungezwungen in gewissen „wunderbaren" Zufällen sehen. Im Mordelternlied No. 50[83]) ist die strafende Hand, die Schickung Gottes darin zu erkennen, daß die schurkischen Mordleute ihren eigenen Sohn unwissentlich umbringen müssen. Solche „Fügungen" sind sehr beliebt und häufig in der Volksdichtung. — Die irdische Stellvertretung des göttlichen Schicksalswillens ist das Richteramt. In der Form der Familienrache- und richtgewalt finden wir es nur noch vereinzelt im Volksgesang[84]). So scheint die Vergeltung im grausamen Bruder No. 186 ursprünglich schicksalsmäßigen Charakter gehabt zu haben[85]). Blutrache wird geübt in dem Lied No. 45 sowie in dem schönen Fragment No. 46: Ritter Degener und Lussewine[86]). Ein sehr lebendiges Beispiel einer Rachevergeltung durch das Familienoberhaupt gibt das schon mehrfach erwähnte Lied No. 99: die Königstochter. Bei gehörig vertiefter Betrachtung kann man hier in der Rachetat des Vaters ein gottähnlich-schicksals-

mässiges Walten sehen. Die Worte des Vaters, der wie ein dunkles, drohendes Schicksal im Hintergrunde lauert und nur einmal, kurz, entsetzlich hervortritt, klingen fast höhnend bitter, und das Leid, das er der eigenen Tochter antut, indem er sie rächt, scheint eher von einem Dämon als einem Menschen auszugehen. Die neuere und verbreitetere Form der göttlichirdischen Schicksalsmacht ist die öffentliche Gerichtsbarkeit. Wo sie nur das ausführt, was das Volk für Recht und gottgewollt hält, wird durch sie natürlich kein Leid verstärkt, sie erweckt dann lediglich freudige Genugtuung[87]): so bei allen Verbrecherhinrichtungen; wo aber das Volk sich teilweise in Widerspruch zu ihr setzt, — und das geschieht besonders leicht von Seiten der gefühlszugänglichen Jugend, — da wird der göttliche Wille, der er trotzdem natürlich bleibt, als schwerlastend und leidvermehrend empfunden. Das hervorragendste Beispiel geben hierzu die Kindsmöderinlieder No. 56. Aus dem Pathos der Mahnstrophen[88]), welche die unglücklichen Delinquentinnen an die Zuschauer richten, kann man das tiefe seelische Leid heraushören, das ihnen das Bewußtsein der Rechtmäßigkeit, Verdientheit ihrer Strafe verursacht. — Die Verletzung der Sitte und Sittlichkeit rächt das Volksgewissen. Heilig ist ihm das Elterngebot: wer es übertritt, den trifft so harte Strafe wie jene Geschwister in den französischen Danseuseliedern, die ihren Ungehorsam mit dem Tod in den Wellen büßen müssen[89]). Ähnlich verhält es sich im Ulingerliede No. 42 g, vielleicht auch in No. 195, sowie in manchen anderen Liedern[90]). Freilich gibt es hier eine Schranke: ebenso wie der Elternwille erscheint der Jugend der absolut freie Liebeswille als ein heiliges Gesetz und Recht, und umgekehrt nun der Liebeszwang[91]) als eine Verletzung des göttlichen Willens. So entwickelt sich ein schicksalsmäßiger Zwiespalt in den Abendgangliedern No. 86 und 88 und in vielen anderen. In Anneleins Hochzeitstag No. 109 h ist der Tod der Brautleute für die Eltern nicht ein einfaches gottgesandtes Leid: er hat einen Schuldstachel in sich. — Wo der Mensch keinen äußeren Richter findet, da mahnt ihn sein persönliches Gewissen an sein Unrecht. Im VI erscheint das persönliche Gewissen bisweilen als furchtbare, ja dämonische Macht, unerbittlich Sühne heischend[92]). Dies erfährt der Ritter in den Ritter-Magdliedern No. 110, dies die treulose Frau im Ritter und Schildknecht No. 165, dies auch die Frau von Weißenburg No. 102 und viel andre Helden, die die Reue in inneren oder äußeren Tod treibt.

2. Immanent-schicksalsmäßige Leidbetonung.

Auch die Stimme des Gewissens ist noch Gottes Stimme, d. h. eines an den Menschen von außen herantretenden, übernatürlichen Schicksals. Das Innerste des Menschen tut sich erst kund in einer immanenten Gesetzmäßigkeit, einem Schicksal, das ganz allein im menschlichen Herzen wurzelt. Dem Volksgeiste, der durchaus an Transcendenz gewöhnt ist, mag es nicht leicht sein, den Gedanken der Immanenz zu verstehen. Und doch ist er ihm wenigstens von der Gefühlsseite her nicht fremd, vielmehr als Gefühl der Zugehörigkeit und Gemeinsamkeit altvertraut. Gefühlsmäßig[93]) denke ich mir denn auch auf dieser Stufe das Erfassen des Immanenzgedankens, dessen Existenz sich freilich eben deswegen aus der Volksdichtung heraus nicht beweisen läßt. Immerhin scheint mir die Tatsache der grossen Verbreitung gewisser Lieder und Liedstoffe auf ein solches Gefühlserfassen immanent-schicksalsmäßiger Elemente, womit immer ein sehr starker Lustreiz verknüpft ist, hinzudeuten. Hinsichtlich des Leidgeschehens spricht eine solche Erkenntnis im Grunde nichts weiter aus, als daß gewiße Leidarten häufig, typisch, bedeutsam und, — da auf dieser Stufe des Denkens das Häufige zugleich auch das Gesetzmäßige ist[94]), — daß diese Leidarten mit dem menschlichen Leben notwendig verbunden sind. Diese Erkenntnis — natürlich nicht einer allgemeinen Leidnotwendigkeit in abstracto, sondern — des tiefen, inneren Begründetseins einiger besonderer Leidarten in der menschlichen Natur wird durch den häufigen Anlaß, den das Leben zu ihrem Entstehen gibt, zur Allgemeinerfahrung, und als solche nun in genau derselben Weise wirksam wie die auf dem Transcendenzglauben beruhende. Wie der Betrachter das transcendente Schicksal das Haupt seines Helden unsichtbar umschweben ließ, so verlegt er nun das immanente in das Herz des Helden hinein und bürdet jenem damit etwas von dem ihm bekannten Menschenschicksalsleid auf. Es entsteht für den Hörer der Schein, als ob sich Allmenschliches in diesem besonderen Geschehen spiegelte, und der einzelne Leidensheld wird ihm zum Repräsentanten einer leidenden Allgemeinheit. Dieses Hinausprojizieren wird umso sicherer und bestimmter geschehen können, je lebendiger das zu projizierende Gefühl ist. Daher sind bei der immanent-schicksalsmäßigen Leidbetonung diejenigen Gefühle bevorzugt, die auch im Leben die intensivste Teilnahme erwecken. Unter diesem Gesichtspunkt bekommt in der Volksdichtung das allgemeine

Menschenleid die speziellere Färbung des typischen Jugend-, d. h. Liebesleides und die noch speziellere des typischen Mädchenleides. Dies sind in der Tat die beiden am meisten gepflegten von den einer immanenten Erfassung zugänglichen Leidarten: hinter ihnen treten Allmenschenleid (Lebensleid) und Gemeinschaftsleid (Ständeleid) sehr zurück.

Was die Darstellung betrifft, so ist klar, daß sich ein immanentes Schicksal nicht unmittelbar veranschaulichen läßt. Zu sehen ist immer nur ein Einzel-, im besten Falle ein Massenleid, nicht aber natürlich das sie beherrschende Gesetz: im Gegensatz zum transcendenten widerstrebt das immanente Schicksal einer Konkretisierung zum anschaulich vorstellbaren, persönlichen Machtwillen. Die Darstellung ist daher auf ein mittelbares Veranschaulichen durch die Wirkung angewiesen. Wenn nun zur Konkretisierung der Wirkung Massenleid, das doch gerade, so könnte man meinen, die Eigenart jenes Gesetzes am vollkommensten zum Ausdruck bringen kann, in der Volksdichtung so gut wie nicht vorkommt, so gibt es hierfür mehrere Gründe, mit denen ich mich jedoch nicht näher befassen will. Nur erwähnen möchte ich, daß eigentliches Massenleid kein Gegenstand einer allgemeinen völkischen Teilnahme ist, und daß dementsprechend auch in der Volksdichtung einzelpersönliches Leiden vorwiegt. Soll dieses dann als typisch, immanent-schicksalsmäßig erscheinen, so kann das nur durch eine ideale Summation in repräsentativer Darstellung erreicht werden, d. h. einer Darstellung, die es dem Hörer nahelegt, in das Einzelleidgeschehen typisches Geschehen einzufühlen.

I. Mädchenleid.

Im Mittelpunkt der Betrachtung steht hier und im folgenden Abschnitt das Leid, das aus der Liebe entspringt. Auf zwei Arten können Leid und Liebe verbunden sein: entweder besteht das Leid in dem aussichtslosen Streben einer Liebe nach voller Entwicklung: Liebesunglück, oder in dem gehinderten Vereinigungsbestreben einer bereits voll entwickelten: Liebesleid im engeren Sinne. Gemäß völkischer Anschauung trifft Liebesunglück in irgendwie bemerkenswertem Grade nur das weibliche Geschlecht, daher diese Gruppe auch Mädchenleid überschrieben werden kann. Aber noch nach einer andren Richtung hin ist für die Dichtung der Umfang

des Liebesunglückes einzuschränken. Nicht vollentwickelte Liebe ist ein Unglück, ein wirkliches Leid durchaus nur, wenn sie einstmals voll entwickelt war. Ein aussichtsloses Schmachten nach unerwiderter Liebe ist für die Gesamtheit der Volksjugend etwas Nichtiges, bisweilen Lächerliches, in jedem Falle aber etwas nicht Tief- und Schwerzunehmendes. Nur dem, der sein Mädchen verlassen hat, dem „treulosen Geliebten", werden Tränen nach geweint. Daß die Liebe ihnen ganz besondere Leiden bringen kann, wissen unsere Liedsängerinnen sehr wohl, und daher bildet das Mädchenleid neben den eigentlichen Liebesinteressen den Hauptgegenstand ihrer ernsten Lieder. Menschen und Natur scheinen sich in gleicher Weise gegen sie zu kehren: Schande, Schmerz, Elend und Tod: das sind die Folgen der unglücklichen Liebe, die sie ganz allein zu tragen haben. Es ist daher nur zu natürlich, daß die Liedsängerinnen ihr besonderes Leid oft als das Menschenschicksal schlechthin betrachten. Freilich, — tragisch braucht solches Leid nicht immer zu enden, und tragisch wird es auch nicht immer genommen; eine große Zahl der Mädchenleidlieder führt über das Einfach-Traurige, Wehmütig-Klagende nicht hinaus. Ernster wird das Leid, wenn die Welt Forderungen zu stellen sich berechtigt fühlt, wenn die Verlassene einem Kinde das Leben gegeben hat. Mit dem Kinde ist auch die Schuld geboren, für die die unglückliche Mädchenmutter büßen muß. Neben gesteigerter Lebensnot, der Sorge um die Erhaltung des Kindes ist Schande ihr Los, ein hartes Los in einem Kulturzustand, der durchaus noch auf Gemeinleben angelegt ist. Immerhin wird von den Außenstehenden, der großen Mehrzahl, dies Leid übersehen, zu gering geachtet, und für die Mütter selbst ist es, obwohl schwer drückend, weder innerlich[95]), noch äußerlich lebenbedrohend. Doch lauert der Tod in doppelter Gestalt ganz in der Nähe: Kindbettod und Kindsmord, dies ist das Verhängnis, dies die Tragik der verlassenen Mädchenmütter. Und hier offenbart sich nun die hohe Bedeutsamkeit der Liebe: Liebesleid ist das einzige Leid im völkischen Sinne, das eine schwere Schuld ohne Leidabschwächung ertragen kann, der einzige Fall, in dem die Schuld, die sonst durchaus als wertvernichtend gilt, selbst als Leid gefühlt wird. Nur an dieser Stelle geht dem Volk das Gesetz eines menschlichen Schuldigwerdenmüssens auf: die Untat, die Liebe irgendwie zur Teilursache hat, ist, so schwer sie als Schuld bewertet wird, verzeihlich, eben weil

sie von einem Elementaren, Naturgewaltigen getragen wird, dem sich ein jeder unterworfen fühlt. Wer aus Liebe sündigt, ist ein Gegenstand des Mitleids, nicht der Rache, ein Schuldiger, aber mehr noch ein Unglücklicher.

Die zahlreichen Volkslieder, die das verlassene Mädchen besingen, sind durchweg rein lyrische Klagelieder. Zu den tiefsten gehört „der Schwan,“[96]) in welchem sich Liebesschmerz mit Verlassenheitsgefühl und Fernsehnsucht in typischer Weise komponiert. Realistischer und derber wird dasselbe Problem besungen im Lachen und Weinen Nr. 126c,[97]) und zwar, wie mir scheint, anschaulicher, kürzer und eindringlicher als irgendwo. Der Eindruck reicht infolge der welttypischen Bedeutung des Gegenstandes, sowie dessen formvollendeter Behandlung[98]) hart an das Tragische heran. Zum tragischen Untergang führt bisweilen, jedoch nicht allzuhäufig, das Zurwehrsetzen gegen Entehrung,[99]) so z. B. im Nachtjägerlied Nr. 19f, bei dem das Transcendent-Schicksalsmäßige der übrigen Varr durch immanent-schicksalsmäßiges typisches Mädchenleid ersetzt ist, ebenso gelegentlich die zu voller Welt- und Liebesverlassenheit gesteigerte Schandeverfemung: so in Stolz Heinrich und Margret Nr. 40a.[100]) — Die rein physische Leidfolge der Liebe ist Gegenstand des VI nur, wenn sie den Tod herbeiführt, der dann gewöhnlich aber tiefere Bedeutung erst durch die Beziehung auf ein Transcendent-Schicksalsmäßiges gewinnt: so erscheint er im Jungbrautlied Nr. 109g und im Waldbrunnenlied Nr. 194a als Folge des Mutterfluches. Eigene Schicksalsbedeutung dagegen hat der Kindbettod der verlassenen Mädchenmutter in den Ritter-Magdliedern Nr. 110 dadurch, daß er immanent als Folge einer Unglücksschuld, der vielleicht allzuwilligen Liebesgewährung aufgefaßt wird. — In zwei Varr desselben Liedes, Nr. 110b und 110d, wird in bedeutsamer Weise das als Absicht ausgesprochen, was die Mädchentragik zur Höhe und eigentlichen Vollendung bringt: der Kindsmord. Dieser ist nun zwar als Liedstoff in der Volksliteratur keineswegs allzu verbreitet,[101]) doch liegen von den bedeutendsten ihn behandelnden Liedern, dem Kindsmörderinlied Nr. 56, desto zahlreichere Lesarten vor.[102]) Das Schuldigwerden fühlt hier jeder Einzelne als ein schicksalsgewolltes, notwendiges Unglück, das auch ihn hätte treffen können: diese ebenso persönliche wie allgemeine Beziehung ist die Ursache der eigentümlichen tragischen Schönheit und Tiefe dieser Lieder.[103]) Die Heldin

ist ein ganz gewöhnliches Mädchen aus dem Volke, wie es die Umstehenden im Lied und in Wirklichkeit alle sind, — nichts Großes ist an ihr als ihr Schicksal! Unzweifelhaft hat sie schwer gesündigt gegen Gott und gegen die Natur, ebenso unzweifelhaft ist sie aber zugleich unschuldig in den Augen der einzelnen Mitmenschen. Wir haben hier ein typisches Beispiel doppelter moralischer Wertungsweise vor uns, wie sie unter besonderen Umständen innerhalb des Volkes bisweilen entsteht; sie besteht in gegenwärtigem Falle darin, daß, während der einzelne Volksgenosse in seinem Herzen die Schuld ganz oder nahezu auf Null reduziert, dennoch die Gesamtheit auf „des Todes schuldig" erkennt. Man darf wohl annehmen, daß mindestens jeder jugendliche weibliche Zuschauer und Hörer, wäre er mit der unglücklichen Mutter allein, diese vom Blutgerüst herunter reißen und vom Tode retten würde, daß er aber, — mag ihn auch Jugend und Schönheit der Kindsmörderin rühren, — wenn er die umstehende Menge erblickt, dennoch das gefällte Urteil als zu Recht bestehend widerspruchslos hinnimmt. Ähnliches geht auch in der Seele der Delinquentin selbst vor. Aus zahlreichen französischen Kindsmörderinliedern erhellt deutlich, daß auch die Kindsmörderin ihre Strafe für durchaus angemessen und gerecht hält,[104]) und entsprechend findet sich in den deutschen Liedern kein Wort über das „unverdiente" Los, kein Sträuben gegen den Tod: nur tiefe, wehmütige Klage über die eigne Schuld, das „Unglück", und die Zuversicht, daß im Himmel verziehen ist.[105])

II. Liebesleid.

Während Liebesunglück und seine physischen wie psychischen Folgen überwiegend nur das weibliche Geschlecht treffen, fühlen das der Hemmung eines vollentwickelten Liebesstrebens entspringende Liebesleid im engeren Sinne Jüngling wie Mädchen in gleicher Weise.[106]) Solcher Hemmnisse kennt die Volksdichtung zwei Arten: eine äußere — räumlich-zeitliches Getrenntsein infolge widrigen Geschicks — und eine innere — Trennung durch Liebesverbot und Gewalt der Sitte. In der Regel werden beide, wo überhaupt die letztere Art vorkommt, im Laufe der Liedentwickelung mit einander vereinigt, und zwar geschieht dies meist so, daß die gewaltsame räumliche Trennung, als das stärkere Mittel, dem Liebes-

verbote folgt. Höhere Bedeutung hat für die Balladendichtung von vornherein jedenfalls die äußere, anschauliche Trennung, die häufig auch allein das tragische Unheil verursacht. Trennung und Trennungsleid können nun manigfaltig abgestuft sein. Weite Entfernung, eine unübersteigliche Schranke, ein tiefes Wasser, eine Kerkermauer: all das sind äußere Hemmnisse, die der Liebe tiefes Leid bringen und tragisch wirksam sein können. Vollendet aber wird die Liebestragik erst durch die äußerste Trennung, den Tod des einen Teils, der dann zugleich oft den des anderen nach sich zieht. Er kann eine Folge allzugroßer Sehnsucht sein: Liebessehnsuchtstod, doch auch ein bloßes Unglück, ein verhängnisvoller Zufall: Unsterntod. Endlich begegnet uns noch eine Mischform zwischen Liebes- und Sühnetod: ein durch Sehnsuchts- sowohl wie Reuemotive verursachter Selbstmord. Dieser Liebessühnetod stellt die innigste Verknüpfung tragischer Motive in der Volksdichtung dar, bleibt jedoch in der dichterischen Ausgestaltung hinter dem einfacheren reinen Liebestod zurück. — Liebestod ist immer tragisch. Dies liegt zum Teil an der durch ihn bedingten Hebung der einzelpersönlichen Größe, — mag diese nach völkischer Auffassung vielleicht auch nur gering sein, — hauptsächlich wohl aber an dem immanent-schicksalsmäßigen Charakter des Menschenleides, dessen höchste Steigerungsform der Liebestod ist. Liebesleid ist ihnen allen bekannt, die jene Lieder singen, — so scheint es wenigstens, — sicher ist, und darauf kommt es an, daß jeder einzelne von ihnen gerade jetzt, während er singt, glaubt, gefühlsgewiß ist, selbst an jener alles beherrschenden Leidenschaft in dem Grade teilzuhaben, um, wenn es sein muß, mit allen ihren Lüsten auch alle ihre Schmerzen bis zur Neige auskosten zu können. Diese Überzeugung, diese unmittelbare Seelengewißheit ist es, die der Liebestragik ihre alles Einzelleid weit überragende Bedeutsamkeit und Tiefe gibt.

α) Liebessehnsuchtstod.

Nur geringes Interesse haben für uns die zahlreichen lyrischen Liebesklagen,[107]) die meist räumliche Trennung zur Leidursache haben und sich selten über Einfach-Zustandstrauriges erheben. Ihnen schließen sich die Tage- und Scheidelieder,[108]) an, in welch letzteren der Schmerz um die Trennung von der Geliebten in

typischer Weise mit dem um das Verlassen des „Städtchens“ verschmilzt.[109]) Sie zeigen gegenüber den reinen Liebesklagen das Leid schon in greifbarerer Form, indem sie den leidbringenden Vorgang selbst vor Augen führen. Tieftraurig sind nur wenige, am ehesten die, in denen sich mit der Sehnsucht nach dem Entfernten Ahnung[110]) von Tod oder Untreue verbindet. Die Entfernung wendet Liebesleid leicht zu Liebesunglück: daher denn nicht wenige solcher Lieder in der Mitte zwischen Liebesleid- und Liebesunglücksklagen stehen.[111]) Andererseits bewahrheitet sich die Todesahnung nur zu oft, und die einfachen Liebesklagen gehen dann in Liebestrauergesänge über.[112]) Auch diese bleiben meist untertragisch, doch führen sie auch bisweilen zu äußerem oder innerem Tode des Zurückgebliebenen. Innerer Liebestod bildet in diesem Falle die gerade Fortsetzung der tiefen Trauer, von der er sich äußerlich meistens nicht scharf trennen läßt. Nur in wenigen Fällen wird man ihn in VII. annehmen dürfen,[113]) so, meines Erachtens, im Totenamtliede Nr. 94 a, b. Wird neben der Trauer das positive Sehnsuchtsgefühl übermächtig, so geht der hinterbliebene Geliebte und Liebende in den freiwilligen Liebestod, der ihm Vereinigung mit der Geliebten, Stillung seiner Sehnsucht bringt.[114])

In seiner schönsten Gestalt zeigen uns den Liebessehnsuchtstod, der sich hier zugleich in typischer Weise mit dem Unsterntod zu ursächlicher Liebesdoppeltragik zusammenschließt, die Königskinderlieder Nr. 84/85. In allen Varr, außer Nr. 84 f, ist der doppelte Liebestod erhalten, doch haben sie nicht alle die gleiche Betonung des männlichen und weiblichen Liebesleides. Es herrscht vielmehr, wie durch häufigen Schwund[115]) der bedingenden Teiltragik erhellt, eine Tendenz der Hervorhebung des weiblichen Leides. Machten nicht direkte Zeugnisse[116]) es wahrscheinlich, daß Frauen und Mädchen an der Erhaltung der VII. im allgemeinen und besonders der Balladen im stärksten Maße beteiligt sind, so könnte dies wohl aus der eben angeführten Tatsache erschlossen werden. Daß der reine Liebessehnsuchtstod vorwiegend weiblich ist,[117]) hat ebenfalls hierin seinen Grund. Denn, wirkt auch der spezifisch weibliche Charakter der Tradierung insofern nivellierend, als er das Männliche dem Weiblichen annähert, — sodaß schließlich der Knabe der Volksdichtung genau ebenso gemütsweich geworden ist wie das Mädchen,[118]) — so wird doch hiermit das naheliegende, meiner Meinung nach unvermeidliche Motiv

der „Selbstverherrlichung,“[119]) — d. h. der dichterischen Hervorkehrung derjenigen Eigenschaft, die das weibliche Geschlecht als ihm besonders eigen und wertvoll erkennt: die tiefere seelische Disposition zur Liebe, — nicht aufgehoben. Hierzu kommt ein weiterer, mehr negativer Grund. Das erwähnte Anähneln der Charaktere konnte wohl auf seelischem Gebiet geschehen, nicht aber da, wo es sich um die dichterische Wiedergabe eines Sichtbaren handelte, und so blieb denn auch in der Dichtung, trotz aller seiner Weichheit, der Knabe der handelnde Teil, der er nach Sitte und Herkommen von altersher war, und als solcher der Gefahr, bei dem Versuch einer Überwindung der Liebeshindernisse umzukommen, also dem Unsterntod, mehr ausgesetzt als das Mädchen. Trotz jener männlich-weiblichen Gemütsweichheit, die in älterer Zeit nie in Sentimentalität ausartet, kennt die ältere deutsche Volksdichtung einen Liebestod als reine Sehnsuchtsfolge kaum: erst der Untergang des einen Teils treibt den anderen in den Tod, — besonders wenn Sühnemotive mitwirken, — oder die todbringende Sehnsucht erhält wenigstens Gestalt und Verlauf einer echten, rechten Krankheit.[120]) Im neueren [halb-literarischen] Volkslied, in welchem eine sentimentale Richtung mehr überhand genommen hat, findet sich dagegen auch reiner Gefühlstod.[121]) — Ist Tod meist die Ursache des Liebestodes,[122]) so fragt es sich nun, ob wir denn in solchen Fällen noch mit Recht von einem Sehnsuchtstod sprechen dürfen. Man sollte meinen, Sehnsucht nach einem Toten wäre ein Unding, hier könne es nur Trauergefühle geben. Dies trifft jedoch nicht zu: für das völkische Gefühl besteht vielmehr auch dem Toten gegenüber lebendige, unabgeschwächte Sehnsucht im eigentlichsten Sinne. Denn für das völkische Denken und Fühlen hat der Körper an sich eine viel höhere Bedeutung als für das kulturellgesteigerte. Dem Volk ist der Leichnam tatsächlich noch die Person selbst,[123]) nicht bloße „Hülle“. Die Königstochter in den Königskinderliedern spricht zu dem aufgefischten Leichnam, sie umarmt ihn, küßt ihn mit Inbrunst: ihrem Gefühl ist der Geliebte lebendig und nahe. Daß er es bleiben möge, darum springt sie mit dem toten Körper in die Wellen. Ihr Tod ist ein Vereinigungsliebestod, denn sie sucht nicht etwa im Meer ihr Grab, weil sie nicht leben kann ohne den Geliebten, weil sie aus einem nun öden Leben fliehen, sondern weil sie mit ihrem Geliebten vereinigt sein will. Wie dies möglich ist, darüber gibt sie sich in ihrem Schmerzaffekt

natürlich keine Rechenschaft, sie folgt einfach dem starken Gefühl, das an ein ihr dunkel vorschwebendes Bild seliger Liebesvereinigung gebunden ist. Ob diese begleitende dunkle Vorstellung nun mehr gefühlspantheistischen oder christlich-transcendenten Charakter hat, lasse ich dahingestellt, doch halte ich es nicht für wahrscheinlich, daß ein christliches Jenseits in solchen Augenblicken tatsächlich dominierende Vorstellung ist. Eher glaube ich, daß ein dunkles, pantheistisch anklingendes Gefühl, ein mystisches Streben nach unmittelbarer körperlich-seelischer Vereinigung auch heute noch jene unglücklichen Liebesleute, die gemeinsam in den Tod gehen, im Momente ihrer Tat beherrscht. — Weiblichen Liebessehnsuchtstod als Selbstmord finden wir noch häufig, so im Selbstmord aus Liebeskummer Nr. 47, in den Abendgangliedern Nr. 86/88, im erschlagenen Ritter Nr. 95; nur in den Königskinderliedern Nr. 84/85 zögere ich, die Tat des Mädchens als Selbstmord zu bezeichnen, da ihr alles Gewaltsame, alle äußerliche Erregtheit, alles Willkürliche fehlt. Ähnlich ist das „Herzzerspringen“ [124]) in den Brennenbergliedern Nr. 100 und den Ritter-Nonnenliedern Nr. 89 zu beurteilen: nur für das Auge ist es die Folge eines symbolischen Todestrunkes, innerlich ist es ein längst vorbereitetes Versiegen des Lebenswillens. Langsames körperliches Dahinsiechen als Folge von Liebestrauer und Sehnsucht ist selten. In Isabell und Eduard Nr. 1470, einem neueren Liede, in welchem ein Mädchen durch unglücklichen Zufall zur Mörderin ihres Geliebten wird, haben wir ein Beispiel für einen solchen weiblichen Liebestod; männlichen finden wir in dem modern-sentimentalen Ritter-Ewaldliede Nr. 112. In den Lenorenliedern Nr. 197 hat sich die Sehnsucht in der Erscheinung des toten Geliebten objektiviert.[126]) Die Nachfolge geschieht hier gleichfalls ruhig, sicher, ohne Widerstreben, ohne Affektstürme. Die Schauer des Grabes schrecken das Mädchen nicht. Nicht bis zum körperlichen Tode der Liebenden führen die Totenamtlieder Nr. 94a, b und etliche Lesarten der Ritter-Nonnenlieder Nr. 89. Bisweilen erhält hier die Schlußtrauer eine sich bis zu innerer Vernichtung steigernde Tiefe.[127]) — Beim Jüngling herrschen die gewaltsamen Liebestodesarten vor, ohne daß freilich ein langsames Dahinwelken ausgeschlossen wäre. Meist ist der Sebstmord des Jünglings eine schnelle Affekttat, z. B. in den Abendgangliedern Nr. 86/88 und im Ritter-Magdliede Nr. 110g. Längere Affektentwickelungen kommen nur vereinzelt vor, so in den Graf-

Friedrich-Liedern Nr. 107e und besonders 107d. Abbiegung ist hier häufiger, als bei weiblicher Sehnsucht und Trauer, so im Ulingerlied Nr. 42g, h und in den Grabliedern Nr. 201. Hauptursache des Abbiegens vom Tragischen ist nicht etwa größere Gefühlsschwäche, sondern das infolge der herrschenden Anschauungen weniger Zwingende des Todesnachfolge des Mannes. Da tritt dann das natürliche Todesgrauen in seine Rechte und hält den Mann vom letzten Schritt zurück. Männliches Dahinsiechen ist erst im modernen Vl. aufgekommen und beliebt geworden.[128]) Nicht zu verwechseln mit dieser Sentimentalität ist der vollständig unsentimentale innere Liebestod des Pfeifers im eifersüchtigen Knaben Nr. 48f. Daß hier wirklich innerer Tod vorliegt, ist ersichtlich aus dem „nimmer lachen“[129]): was das bei einem Pfeifer, also einen professionellen Lustigmacher heißen will, muß man sich nur recht vergegenwärtigen. Im übrigen ist männlicher innerer Liebestod ebenso selten wie weiblicher.

β) Unsterntod.

Näher als reiner Liebessehnsuchtstod liegt dem Manne Unstern- und Liebessühnetod. Beide Todesarten sind denn auch in der Volksdichtung fast ausschließlich männlich.[130]) Begründet scheint mir dies vor allem im männlichen Tätigkeitscharakter, insofern nämlich der Handelnde nicht nur leichter in Unglück gerät, sondern auch leichter schuldig wird als der Nichthandelnde. Dies gilt für das Volksdenken noch strenger als für das individualgesteigerte, da ja in ihm das Anschauliche in viel höherem Grade bestimmend ist als in jenem. Wenn auch nicht alles Unterlassen, Nichttun, innere Tun, kurz: alles Unanschauliche als schuldfrei im Sinne des Volkes bezeichnet werden darf, so tritt doch unzweifelhaft die Schuld einer rein inneren Willenshandlung sehr hinter der sichtbar „verübten“ zurück. Jedenfalls bleiben Schuld und Tun auf dieser Stufe immer in bedeutsamer Weise miteinander verknüpft.

Unsterntod als Folge eines unglücklichen Versuchs, die Liebeshindernisse zu überwinden, ist nicht allzuhäufig in der deutschen Volksdichtung. Je nach der Art der Liebeshindernisse trägt er mehr Unglücks- oder Strafcharakter, letzteren namentlich da, wo es sich um das Durchbrechen sittlicher Schranken handelt. Das hervorragendste Beispiel sind wieder die Königskinderlieder Nr. 84/85. Der Tod ist hier an sich ein reines Unglück: den Jüngling verlassen die Kräfte

beim Schwimmen, oder eine Sturmflut verschlingt ihn. So naheliegend und natürlich dies ist, so bedient sich doch die Volksdichtung fast nirgends einer solchen natürlichen Motivierung, die Zufall Zufall sein läßt, und so steht denn auch in allen Königskinderliedern, die die männliche Tragik erhalten haben, hinter dem Zufall eine böse, schuldige Gegenmacht.[131]) Diese typische Zufallsbegründung der Volkslieder entspringt nun aber nicht etwa einem ästhetischen Bedürfnis nach zureichender kausaler Verknüpfung, — wie wir ein solches Bedürfnis wohl für höhere Kulturstufen ansetzen dürfen, — sondern sie ist der einfache Ausdruck des gewöhnlichen Volksdenkens. Diese ebenso für die Wirklichkeit wie für die Dichtung geltende Neigung, die man mit einer Scheinkonzession an intellektualistische Psychologie kurz als eine Neigung zur Schuldkonstruktion bezeichnen könnte, und die darin besteht, für alles Ungewöhnliche, das dann zumeist auch das Schädliche ist[132]), einen schuldigen Urheber zu finden, ist teils Wirkung der verdinglichenden Tendenz des völkischen Denkens, teils Analogie zur menschlichen Willenskausalität.[133]) Weil jede Untat ihren Täter, jedes Unheil seinen Schuldigen haben muß, benötigt auch die Volksdichtung, so lange sie noch echte Volksdichtung ist, ihre Teufel, Hexen, Zauberer, absoluten Bösewichte, und dgl., um unerwartete Todesfälle zu begreifen.[134]) Den Übergang zum Unsterntod mit Strafcharakter bilden einige Varr des Königskinderliedes[135]), in denen die Mutter des Mädchens die Rolle des sonstigen bösen „Nönnchens“ übernimmt. Noch deutlicher wird dies in den den deutschen Königskinderliedern entsprechenden französischen Flambeau-Liedern[136]), in welchen der Untergang des Geliebten direkt als transzendente Schicksalswirkung, als Strafe für die Schuld der Übertretung des Elterngebots erscheint.[137]) Etwas mehr im Hintergrunde steht die gleiche schicksalsmäßige Beziehung zwischen Übertretung und Unheil in den Abendgangliedern Nr. 86/88. Nicht mehr bloßer Elternwille, sondern irgendwelche sittliche Gebote haben den grausamen Tod des Ritters in den Brennenbergliedern Nr. 100 zur Folge.[138]) Weiter findet sich Unsterntod, der sittlich bedingt ist, noch bisweilen an unbetonter Stelle, als Nebenhandlung oder auch ganz hinter der Scene: im erschlagenen Ritter Nr. 95[139]), in den Schloßösterreichliedern Nr. 61[140]) in Peter Unverdorben Nr. 60. — Weiblichen Unsterntod habe ich in der deutschen Volksdichtung nur ein einziges Mal gefunden: im Bernauerinlied Nr. 92, in welchem die Heldin den heroischen Treuetod für ihre Liebe erleidet. In

französischen Liedern, die weiblichen Heroismus häufiger besingen als deutsche[141]), findet sich entsprechend auch solch heroischer weiblicher Liebestod häufiger, so z. B. in La Fille du Roi Loys.[142]) — Daß ein solcher Tod nun nicht einfach als Sühne für eine Schuld, sondern als Liebestod, als Unstern, Unglück aufgefaßt wird, ist in der bekannten doppelten moralischen Wertungsweise begründet, die in dem Kampf sozialer und individualer, hier meist gleichbedeutend mit völkischer und jugendlicher Moral besteht. Der tragische Menschheitszwiespalt, der bedeutet, daß das Individuum immer zugleich Kollektivwesen sein muß, und der in der Individualdichtung durch Steigerung des Individuellen auf seine Spitze getrieben wird, erscheint in seiner völkisch-schärfsten Form hier als Kampf des jugendlich-sittlichen Postulats der absoluten Liebesfreiheit[143]) mit der völkisch anerkannten Norm der Heiligkeit des Eltern-, beziehentlich Gemeinwillens und des Bestimmungsrechtes der Eltern über die Kinder. Entschieden wird dieser Kampf, der immer zugleich ein Kampf zwischen immanent und transzendent gerichtetem Denken ist, in der Volksdichtung begreiflicherweise durchgehends zu gunsten des Jugendwillens.

γ) Liebessühnetod.

Mit einem freundlichen Schein verklärt, begütigt die Liebe alles, was ihr zum Heile, was in ihrem Namen geschieht, selbst Mord und schwere Sittenfrevel verblassen in ihrem Glanze: erbittert aber ist ihre Feindschaft gegen alles, was sich ihr nicht fügt. Als schwerste Schuld betrachtet sie Liebeszwang und vor allem Untreue, sich damit in schroffen Gegensatz zur Gemeinmoral stellend, der elterlicher Liebeszwang als ein Recht, und Untreue wenigstens als kein Unrecht gilt. Vom sozialen Standpunkte aus ist in der Tat eine so schwere Schuldbewertung der Untreue, wie sie uns die Volksdichtung zeigt, nicht zu begreifen: das Brechen des Liebesgelöbnisses ist eine sozial völlig gleichgültige Tat, solange dabei nicht irgendwelche öffentliche Kräfte in Anspruch genommen werden. Der Ungetreue ist daher vor dem ungeschriebenen Gesetz, dessen Organ die öffentliche Stimme ist, schuldlos und geht straffrei aus; die verlassene Mutter dagegen wird mit Schande beladen. Hiergegen setzt sich nun die individuale Liebesmoral der Jugend nach Vermögen zur Wehr. Für den Gegensatz, der sich hier zwischen Individuum und Gemeinschaft auftut, ist es bezeichnend, daß die Jugendmoral

unter Untreue ausschließlich gerade den nach der anderen an sich völlig belanglosen Bruch der Liebstentreue versteht, mit dem sozial schwerwiegenden Ehebruch jedoch, den sie höchstens belacht und verspottet[144]), kaum etwas anzufangen weiß. Ehebruch liegt ganz außerhalb des Gesichts- und Interessenkreises der Jugend. Durchaus nicht lächerlich erscheint ihr aber die Verletzung der Liebespflicht, die diejenigen gegeneinander haben, die durch Wort oder Tat miteinander „versprochen" sind: diese Pflicht ist unbedingt verbindlich für jedermann, Bursch und Mädchen, Arm und Reich, Herren und Bauern, und die Untreue ist unter allen Umständen die schwerste Liebesschuld, die nur durch Wiederanknüpfen des Liebesverhältnisses und Besiegelung desselben durch die Ehe getilgt, oder, wenn es dazu zu spät ist, durch den Tod gesühnt werden kann. Im Falle eines solchen freiwilligen Sühnetodes verbindet sich in der Volksdichtung mit der tiefen Reue über den Treubruch und dem Wunsche, die Liebesschuld zu büßen, nicht selten die freilich dem Leben gegenüber ohnmächtige Sehnsucht nach Wiedervereinigung, und jenachdem nun die Reue oder die Sehnsucht in der Seele des Schuldigen das Übergewicht hat, neigt dann dessen Liebessühnetod mehr nach der reinen Sühne oder der Todesvereinigung hin. Hierdurch wird der Liebessühnetod[145]) in noch höherem Grade widerspruchsvoll als der einfache Liebessehnsuchtstod, denn die Vorstellung der Sühnebestimmung verstärkt natürlich das Todesgrauen gegenüber der Erlösungs- und Vereinigungsfreude. Beide zusammen bilden das für den echten Liebessühnetod charakteristische, zwischen Hoffnung und Furcht hin und her pendelnde Zwittergefühl.

Am klarsten und schönsten gestaltet erscheint in der deutschen Volksdichtung das Motiv des Liebessühnetodes in den zahlreichen Varr des Ritter-Magdliedes Nr. 110. Nachdem sich in bekannter Steigerung, — Traumahnungen, Vorboten, Anschauen, — im Herzen des Ritters die Liebe zu der einst verführten Magd wieder zu heller Glut entfacht hat, wird er von tiefer Reue ergriffen und geht freiwillig in den Tod, als er sieht, daß alles zu spät ist. „Hab ich dir geben Angst und Pein, so will ich leiden Schmerzen":[146]) mit diesen Worten bringt der Ritter den Tod der Geliebten sowohl in natürlich-kausale Beziehung zu seiner Verführungstat, als auch in sittlich-kausale zu seiner eigentlichen Schuldtat, seiner Untreue. Nicht das Verführen war an sich eine Schuld; schuldig wurde der

Ritter erst, als er die ihm durch die Tat Anverlobte verließ. Fühlt sich auch der Ritter für die Folgen seiner Tat verantwortlich, — nach der völkischen Norm, daß ein jeder für die Konsequenzen seiner Handlung einzustehen habe, gleichviel ob diese beabsichtigt waren oder nicht[147]), — so bezieht er doch den Tod des Mädchens viel weniger auf diese natürliche Ursache, als auf seine Schuld, die Untreue, für die ihn Gott nun mit dem Verlust der Wiedergeliebten straft. — Dasselbe Motiv wird im Scheintotenlied Nr. 111 abbiegend behandelt. Hier kommt die durch Reue und Sehnsucht neu erweckte Liebe nur scheinbar zu spät. Die Geliebte erwacht vom Tode und der Ritter kann seine Schuld[148]) auf weniger gefährliche Art begleichen, indem er seine Pflicht erfüllt und die Verführte ehelicht. — Weniger hervortretend ist das Schuld- und Sühnemotiv in der Ritter-Nonnen-Liedern Nr. 89.[149]) Auch hier ist der Ritter seiner Liebsten untreu geworden, weil sie ihm zu arm oder zu gering war, auch hier erleidet die Verlassene eine Art Tod, — sie geht in's Kloster, ist also für die Welt gestorben[150]), — auch hier treibt Sehnsucht und Reue den Ritter, der wie anderwärts vom Grabe, hier seine Geliebte vergeblich aus dem Kloster zurückverlangt, in den Tod; doch hat hier die Schuld nicht die gleiche Kraft, die Sühne nicht die gleiche Notwendigkeit wie in den besprochenen Liedern, denn eine Art Leben, wenn es auch nur ein Scheinleben ist, führt die Geliebte ja noch, sie ist kein bloßes Gespenst, und zum mindesten dem Hörer will es in das Gefühl nicht eingehen, daß die sichtbarlich Lebende nun der Welt für immer verloren, sein soll. Bezeichnend hierfür ist die Neigung dieser Lieder zur tragischen Verflachung und zur Betonung des Lehrhaften. — Liebessühnetod liegt weiter vor in den Jungbrautliedern Nr. 109d und 109e, sowie mit stärkerem Nachdruck auf dem Sühnecharakter[151]) in Nr. 109b und 109c. Annähernd einfache Sühne haben wir im Meuchelmord der Geliebten Nr. 52, obwohl auch hier ein Wiedererwachen der Liebe im letzten Augenblicke nicht ausgeschlossen ist, im Hauspfaff Nr. 55, wo der leichtherzige Verdacht der Untreue selbst eine Art geistiger Untreue bedeutet, sowie im Ulingerliede Nr. 42f. Untreue gegen Untreue[152]) steht im eifersüchtigen Knaben Nr. 48, der, an sich mit vollem Recht[153]), die einstige Geliebte für ihre Treulosigkeit mit dem Tode bestraft, dann selbst aber seine Tat subjektiv als Schuld empfindet und in den Tod geht. Nicht klar mehr ersichtlich ist es, ob der Tod des

Knaben im Todwundenlied Nr. 96a eine transzendente Beziehung zur Untreueschuld hat, doch halte ich es für wahrscheinlich.[154]) — Weiblicher Liebessühnetod ist verhältnismäßig selten und schwach begründet. Ein subjektives Schuldgefühl klingt an im schweizerischen Königskinderlied Nr. 84i[155]); als Sühne für stärkste individuale Liebesschuld fungiert tiefe Reue und Klostertod im Ritter und Schildknecht Nr. 105[156]), zerfleischende Reue und tiefes Verlassenheitsgefühl bei wiedererwachter Liebe zu dem ermordeten Gatten in den Weißenburgliedern Nr. 102.

III. Lebensleid.

Wie die beiden vorhergehenden immanent-schicksalsmäßigen Leidarten ist auch das Lebensleid, worunter ich hier alles dasjenige Leid verstehe, das mit dem Leben notwendig verbunden ist oder zu sein scheint, wie Hunger, Krankheit, Bedrückung, Tod, ein allgemeinmenschliches Leid. Doch besteht hinsichtlich ihrer ästhetischen Wirksamkeit für die Volksdichtung ein bedeutsamer Unterschied zwischen Lebensleid einerseits und Mädchen- und Liebesleid andrerseits. Während letztere in jedem einzelnen Falle individualen Charakter haben und auch in individual zugespitzter Form dem Fühlen und Denken des Volkes noch zugänglich sind, werden i. a. die außerhalb des Liebesbereiches liegenden menschlichen Leiden vom Volke nur aus seinem gewöhnlichen, durchschnittlichen Denken und Fühlen heraus begriffen und müssen daher bei der Tradierung eine ziemlich unpersönliche, physiognomielose Gestalt annehmen. Die zur dichterischen Gestaltung nötige Bestimmtheit und Eindruckskraft erlangt das Lebensleid nicht als Einzelfall, sondern erst, wenn es sich zum Massenleid häuft. Schloß rein individuales Leid wie es das Liebesleid ist, von vornherein eine kollektivistische Behandlung aus, und mußte es, um allgemeinmenschliche Bedeutsamkeit und höchsten Eindruckswert zu erlangen als Summationsleid eines zeitlichen Nacheinander, einer „ewigen Wiederkehr des Gleichen", gefaßt werden, so wird für die Darstellung des Lebensleides eine räumliche Summation geradezu gefordert. Nach dem, was oben über den allgemeinen Charakter der Volksdichtung gesagt ist,[157]) ist daher eine volle Objektivierung des Lebensleides hier ausgeschlossen, die Repräsentation wird nur eine uneigentliche, symbolische sein können. Daß der Gesamteindruck der Lebensleidlieder

trotzdem kein schwächlicher ist, hat darin seinen Grund, daß vom Betrachter hier neben dem Helden zugleich die von ihm repräsentierten leidenden Massen dunkel mit vorgestellt werden.

Wohl nirgends zeigt sich der Unterschied zwischen Individual- und Volkskunst klarer als in der Darstellung des Lebensleides. Die Individualkunst kann sehr wohl den Hungernden, den Armen und Bedrückten, den Kranken darstellen, nämlich als Repräsentanten des betreffenden seit Urzeiten in Einzelfällen sich wiederholenden Menschenleidens, ihr kann die ewige Folge all dieser menschlichen Unvollkommenheiten, die sie in jedem einzelnen Falle voll nachzufühlen versteht, zum pessimistisch-künstlerischen Problem werden: der Volksdichtung ist dies aus dem einfachen Grunde vollständig versagt, weil dem Volk Hunger, Bedrückung und Krankheit als Einzelerscheinungen gar keine irgendwie beachtenswerten Leiden sind. Dies werden sie erst als Hungersnot, Kriegsnot und Pestilenz. Das Leid des einzelnen Bettlers[158]) nimmt der Bauer nicht tief, auch über das Leid des einzelnen Kranken wird hinweggesehen, und sogar der Tod macht für gewöhnlich nur geringen Eindruck.[159]) Die Einzelnotwendigkeit des Todes, die ewige Todeskette,[160]) ist i. a. keine das Volk ergreifende Vorstellung: eher das Bild des Schnitters Tod, der viel hunderttausend Blümlein mäht. Sonstiges geringeres Lebensleid ist etwas Gewöhnliches, Alltägliches, das als solches ohne Reflexion hingenommen wird, wie es ist. Zumal die Lebensmühsal ist dem Bauern nicht das, was sie unter dem Einfluß der kulturellen städtischen Entwickelung, sowie individualer Reflexion geworden ist. Tritt aber wirklich einmal allgemeine Lebensnot ein, so lebt sie nicht lange im Gedächtnis fort,[161]) und, sind in der Zeit der Not keine Klagelieder entstanden, nach ihr entstehen sie schwerlich mehr. Dies liegt vor allem wohl an dem sogar Versöhnungslosen, Rein-Schrecklichen solches Massenleides. Das blos Schreckliche aber will nicht weiter leben: der optimistische Volksgeist streift es schnell wieder von sich ab, daher denn auch solche Notstandslieder meist sehr kurzlebig sind und fast nie allgemeine Verbreitung erlangen.

Nur selten reichen VII, die Lebensleid zum Hauptinhalt haben, durch dieses allein in das tragische Gebiet herein. Unter den wenigen Beispielen, die sich in der deutschen Volksliteratur finden lassen, ist wohl das schönste und gewaltigste die Hungersnot Nr. 1316, ein Lied, das, zu einer bestimmten Gelegenheit in einem bestimmten

Kreise entstanden, eine gewisse, wenn auch beschränkte Verbreitung erlangt zu haben scheint. Leidrepräsentanten sind zwei von achtzigtausend Mann allein übrig gebliebene Soldaten. Tragisch wirkt dies Lied, das auch stark rührende Züge enthält,[162]) nicht zum wenigsten dadurch, daß die leidenden Massen neben den beiden „Helden" dunkel mit vorgestellt werden. Lebensleid als Hungers- und Kriegsnot, Pfaffen- und Judenbedrückung klingt uns aus dem Thüringischen Erbfolgekrieg Nr. 238 entgegen, welches Lied, wie die meisten historischen, ohne Varr blieb, daher wohl nur kurze Lebensdauer und geringe örtliche Verbreitung besaß. Böse Zeiten schildern uns noch mehrere solcher historischen sogenannten VII, die aber in Wahrheit nie eigentliche VII gewesen sind.[163]) Volkstümlich scheinen dagegen die Fluchtlieder von 1812 Nr. 348/349 zu sein. Ihr Gegenstand, die Not der aus Rußland fliehenden Franzosen, ist mehr zeitbetont als allgemeinmenschlich. Obwohl der Gesamteindruck dieser Lieder nicht traurig ist, vielmehr die sittliche Befriedigung über die gerechte Vergeltung vorherrscht,[164]) so geht doch in ihn ein leiser Unterton allgemeinmenschlichen Mitleids, auch mit dem Kaiser, ein, der im wesentlichen in dem dargestellten Massenleid seinen Ursprung hat. Ähnlich, nur noch schwächer, erklingt dieser Unterton in den im großen ganzen von starken Hoffnungsaffekten getragenen Auswandererliedern Nr. 794/795. Auch hier beruht der Leideindruck in der Hauptsache auf dem Kollektivleid. Sonstiges von Gemeinschaften ausgehendes Lebensleid begegnet nur sehr vereinzelt, so in etlichen Bauernklagen Nr. 1546 f[165]) und in einem etwas ironisch gehaltenen Weberlied Nr. 1641. Auch die Proletarierlieder, dürfte man diese Volkslieder nennen, würden hierher gehören. In echten VII wird bittres Elend kaum besungen, immer sind die hierher gehörigen Lieder Klassenlieder.[166]) Charakteristischerweise werden Krankheit, Hunger und Not nicht von den gewöhnlichen Bettlern zu Gegenständen ihrer Lieder gewählt, sondern von Invaliden. Auch in den Invalidenklagen Nr. 334[2], 1400, 1405, 1406 spricht noch Gesamtleid aus dem Munde des Einzelnen, dank der Gemeinschaft, der er einst in glücklicheren, wenn auch blutigen Zeiten angehörte. Armut des Einzelnen oder einer Allgemeinheit findet sich nebenmotivisch noch häufig, so im Steutlingerlied Nr. 103, im Weißenburglied Nr. 102, im unbarmherzigen Junker Nr. 210 und noch sonst;[167]) selten ist sie allein liedfüllend wie im armen Lazarus der Oberhessen;[168]) ebenso verhält es sich mit der Bedrückung.[169]) Über-

all ist solches Leid nur verhältnismäßig schwach betont, bisweilen sogar leicht, halb komisch behandelt, oder mit starkem lehrhaften Akzent. Ein besonderes, in gewissem Grade auch allgemeines Lebensleid ist Gegenstand der Ehestandsklagen, soweit sie nur häusliche Sorgen, die täglich Mühe und Entbehrung zum Inhalt haben. Sie sind im Französischen bei weitem häufiger als im Deutschen. Schließlich muß noch eines Liedes gedacht werden, das, wie die meisten Lebensleidlieder Unicum, Massenlebensleid in einer ganz besonderen Form darbietet, nämlich zugleich in direkter und in repräsentativer Schilderung: das schöne Lied Fünf Söhne Nr. 188 a. Jeder der fünf Söhne der beklagenswerten Mutter[170]) geht an einem andern Lebensleid zu grunde. Ihr Einzelleid scheint sich im Liede zu einem Gesamtleid auszuweiten, das durch das Moment der großen örtlichen Zerstreuung etwas von welttypischem Charakter bekommt. Die Vorstellung der in den verschiedensten Weltgegenden umher irrenden, einzelnen leidenden Menschen, die von Natur so nahe zusammengehören, hat etwas eigentümlich Ergreifendes, das nur dadurch noch verstärkt wird, daß man es die Mutter jener Unglücklichen fühlen und aussprechen läßt.

Nur in einem einzigen Fall gewinnt das Lebensleid in der Volksdichtung auch als Einzelerscheinung tiefere und typische Bedeutung, wodurch es sich dann zur individual-repräsentativen Darstellung eignet: ich meine dasjenige Leid, das in der natürlichen Hilflosigkeit und hohen Leidempfänglichkeit der Kinder begründet ist. Nur in diesem einen Falle erlangt auch außerhalb des Liebesumkreises die völkische Teilnahme am Leide des Einzelnen einen genügend hohen Grad, um dieses als selbständigen Inhalt in die Dichtung zu projizieren. Als eine Steigerung des Kinderleides erscheint in der Volksdichtung das Leid der Voll- und Halbwaisen. Die Vorstellung absoluter Schutzlosigkeit, Not und Verlassenheit hat sich mit dem Bilde des Waisen so fest assoziiert, daß im Sinne des Volkes Waise, arme Waise und hungernde Waise nahezu Synonyma geworden sind. Aus dem den Kindern entgegengebrachten allgemeinen Mitleid und ihrer natürlichen Unschuld und persönlichen Hilflosigkeit entspringt auch das Moment des Rührenden, welches allen Kinderleidliedern anhängt und einen guten Teil ihrer Wirksamkeit und Beliebtheit bedingt. Schon die Entbehrung der Mutterliebe allein ist ein großes Leid. Freilich um tragisch wirksam zu werden, dazu fehlt dem typischen Kinderleid einmal die Ausnahmslosigkeit,

das eigentlich Menschheitstypische, und dann vor allem das Lebenbedrohende; denn in der Vorstellung des Kindes liegt soviel des Hoffnungsvollen, Entwickelungsmöglichen, Zukunftverheißenden, daß a priori gefühlsmäßig ein Untergang ausgeschlossen erscheint. Erst eine viel differenziertere Kultur, die womöglich auch in das Kind ihr Ideal einer voll entwickelten individualen Persönlichkeit hinein sehen möchte,[171]) hat kindlichen Untergang zum Gegenstand einer Dichtungsgattung gemacht, die Anspruch auf tragische Wirkung erhebt.

Unter den Kinderleidliedern steht oben an das hungernde Kind Nr. 189 mit seinen zahlreichen Varr. Es bleibt trotz des Hungerstodes und der geahnten[172]) allgemeinen Hungersnot, sowie mancherlei anderer Leidverstärkungen unterhalb der Schwelle des Tragischen. Weiter findet sich diese Art kindlicher Lebensnot noch in den Steinbrotliedern Nr. 209 und im umbarmherzigen Junker Nr. 210. Erstere sind, mit Ausnahme von 209 f, abbiegend, übrigens aber wegen des starkbetonten Didaktischen ohne eigentliche Leidtiefe; in letzteren führt die Lebensnot indirekt zum Tode. Ohne diesen Lebensnotzug findet sich Kinder- und Waisenleid noch häufig, so in den Halewyn-Liedern Nr. 64 und Nr. 188 b, die vollkommen auf Märchenbasis stehen und dadurch das Leid nach der Richtung des Wehrlosen, Bemitleidenswerten hin stilisieren, — so auch in den Waisenliedern Nr. 202,[173]) typischen Klagen an die Mutter im Grabe, — so weiter in den Schlangenköchinliedern Nr. 190, welche zeigen, daß auch reines Einzelleidgeschehen durch das Moment der kindlichen Schutzlosigkeit eine gewisse typische Lebensleidbetonung erlangen kann. Schließlich seien noch die Rabenmutterlieder Nr. 212 erwähnt, die die Hilflosigkeit und das grausige Leiden der Schandkinder als Teilmotiv enthalten.

Der Tod selbst ist nicht allzuhäufig Gegenstand der Volksdichtung. Im wirklichen Leben teilt er entweder das Schicksal der meisten regelmäßig wiederkehrenden Vorgänge: er wird zu einem gewohnten Ereignis, das kaum noch irgendwelche stärkere Gefühle auslöst, — oder, — dies ist davon die subjektive Kehrseite, — er erregt lediglich Grauen, Furcht, Schmerz. Damit sich das Volk mit dem Tode „befreunde", muß ihm ein geistiger Wert gegeben und zugleich das Allzuschreckliche genommen werden. Beides geschieht vornehmlich mit Hülfe des im Volke verbreiteten, in diesem Falle meist spezifisch christlichen, transzendenten Schicksalsglaubens.

Der ästhetische Niederschlag einer dergestalt vertieften Todesbetrachtung sind in der Volksdichtung die mehr oder minder volksmäßigen, religiösen Sterbelieder und Grabgesänge,[174]) in denen jedoch nur selten ein tragischer Ton anklingt. Eine immanentschicksalsmäßige Vertiefung der Todesvorstellung finden wir begreiflicherweise viel weniger häufig. Der Einzelne und sein Tod haben ja für die Allgemeinheit viel zu wenig Wert, als daß sich auf ihnen die Vorstellung einer allmenschlichen Leidgesetzmäßigkeit bis zu tragischer Höhe erheben könnte. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß an der Allgemeinheit der Tod nun spurlos vorüberginge: vielmehr ist sein Eindruck auch im Volke ein sehr verschiedener, je nachdem er alte oder junge Leute dahinrafft. Während dem Alterstod objektiv der Leidcharakter fast gänzlich fehlt, ist die Teilnahme an dem Tode jugendlicher Personen, zumal von Seiten der Jugend selbst, i. a. eine viel tiefere, doch auch der Jugendtod ruft im Herzen des Volksmannes längst nicht jenes extreme Mitleid wach, das eine individual gesteigerte Kultur in diesem Falle zu empfinden pflegt.[175]) Im großen ganzen hängt die Teilnahme mehr an dem besonderen Lebensschicksal, der Persönlichkeit des Einzelnen, als am Tode selber: an sich selbst hohe Bedeutsamkeit gewinnt dieser erst, wenn er nicht leise und vereinzelt, sondern brausend und verheerend kommt. Dann kann sich zu Zeiten auch der Volksmann dem Erhabenen des Todes, das ihm neben allem Schrecken eigen ist, nicht entziehen, und in der Erinnerung vergegenständlicht sich ihm dies Gefühl des Erhabenen in dem echt völkischen Symbol des Allesmähers, des Schnitters Tod. Die Stimmung der Lieder, die über diesen Gegenstand existieren, ist zwar durchaus religiös, aber nicht spezifisch christlich. Ihr Ton ist ernst, feierlich, wie es der in ihnen enthaltenen Menschheitssymbolik entspricht, vorwiegend lyrisch und bisweilen echt tragisch. In vereinzelten Fällen steigert sich sogar das erhebende Moment, das in jenem Menschheitssymbol liegt, bis zu einer inneren Überwindung des Tragischen.

Ohne Zweifel das schönste und bedeutendste hierhergehörige Lied ist der Tod als Schnitter Nr. 2152, das mit seinem „Trutz Tod!“[176]) in der Schlußstrophe einen nirgends sonst in gleicher Stärke vorkommenden erhabenen Ton anschlägt. Ein solches Lied wird natürlich nicht immer und überall gesungen, sondern nur zu Zeiten erhöhter Andacht und Gesammeltheit. Doch trage ich immerhin kein Bedenken, dieses Lied als echtes Vl. anzuerkennen. Besonders die

scheinbare Leidverstärkung durch den Blumenreigen ist in ihrer Überfülle echt völkisch. Momente starker Schönheitsverklärung sind in diesem Lied gegeben durch die symbolische Gleichsetzung von Mensch und Natur. Das Leidlose der Pflanzen wirkt erhebend auf das tiefe Leidgefühl des Menschen hinüber. Bedeutend realistischer sind die folgenden Lieder. In dem rein erzählenden Königstöchterlein und der Tod Nr. 2154 ist der Tod grausam, furchtbar, ohne jeden versöhnlichen Zug. Die Idee des Allesmähers tritt hier vor dem Einzelschicksal mehr zurück. Überwältigend wirkt die realistisch eindringliche Schilderung der menschlichen Ohnmacht dem Tode gegenüber. Hier, wie in den Liedern 2155/2156,[177]) die die Tiefe der zuerst genannten nicht erreichen, wird das Schreckliche des Todes noch gehoben durch den Kontrast zu der Jugend, Schönheit und Unschuld seiner Opfer, die soviele Hoffnungen, Wünsche und Erwartungen an das Irdische binden. — Stimmungsverwandt mit diesen Liedern sind noch zahlreiche, die aber meist nicht echt völkisch sind. Einen Volksliedton schlagen u. a. noch an das in mehreren Varr. verbreitete Alles ist vergänglich Nr. 2149, sowie das Lied vom Sterben Nr. 2161.

IV. Ständeleid.

Die vom Hörer in das Lied projizierten persönlichen Erfahrungen, auf deren gesetzmäßigem Zusammenhange die Leidbetonung hauptsächlich beruht, können, wie wir gesehen haben, in verschiedenem Grade allgemeingültig und damit auch in verschiedenem Grade ästhetisch wirksam sein. Das Lebensleid als allgemeines Menschenleid bietet an sich für die Leidbetonung die günstigsten Vorbedingungen, und nur besondere Umstände bewirken es, daß das Lebensleid in der Volksdichtung hinter dem spezifischen Jugendleid zurückbleibt, dessen ursprünglich viel beschränktere Sphäre nun umgekehrt von der Jugend ins Allgemeinmenschliche, ja Weltbeherrschende ausgeweitet wurde. Zeigte das Lebensleid bisweilen auch eine Neigung, sich mit den besonderen Lebensbedingungen gewisser Stände zu verbinden, so blieb es doch schließlich immer ein allgemeinmenschliches Leid. Zum Gemeinschafts- und Ständeleid wird es erst dann, wenn es aus den Lebensbedingungen bestimmter Gemeinschaften selbst hervorgeht. Dies ist für die Volksdichtung insofern bedeutsam, als das Ständeleid, je ausschließ-

licher es sich auf einen Stand bezieht, von diesem selbst umso intensiver nachgefühlt werden wird, ebenso aber auch in dem Maße, wie es sich vom Allgemeinmenschlichen absondert, dem Gefühl der Allgemeinheit ferner rücken, — also der starken Leidbetonung auf der einen Seite auf der andern eine stark leidmindernde Wirkung entsprechen muß. Die Folge ist, daß Ständeleidlieder i. a. schwer vom Gesamtvolke rezipiert, daß sie selten zu eigentlichen VII. werden, meist nur dann, wenn das dargestellte Leid sich dem Allgemeinmenschlichen sehr nähert. Daher sind nur wenige Soldatentod-, dagegen sehr viele Deserteurlieder in den Volksgesang übergegangen, wenige eigentliche Kriegs-, dagegen zahlreiche Abschieds- und Auszugslieder. — Die besondere Eigenart der Ständeleidbetonung liegt nun darin, daß sie für die Einfühlung unter bestimmten Verhältnissen die allergünstigsten Bedingungen darbietet: nämlich dann, wenn die leidenden Gemeinschaften ihr Leid selbst besingen. Dabei ist nicht nötig, daß das Leid während des Singens unmittelbar gefühlsgegenwärtig ist, — dieser Fall ist vielmehr als Ausnahme zu betrachten, —: schon das Zusammensein und Zusammensingen vieler, die wissen, daß sie unter gleichen Verhältnissen leben und leiden, muß die Leidempfänglichkeit des Einzelnen begünstigen. Daß die Ständeleidlieder sich dennoch selten bis zur tragischen Höhe erheben, liegt vor allem an dem Ständeleid selbst, das meist nicht untergangdrohend ist. — Viele von den Ständeleidliedern, die in den allgemeinen Volksgesang übergehen, unterliegen außer der oben besprochenen allgemeinen Leidabschwächung noch einer besonderen, auf die hier nur kurz hingewiesen werden soll. Gerade diejenigen Stände nämlich, die ihr Leid besingen, — es sind im Wesentlichen Soldaten und ihre Verwandten: Lanzknechte, „Reuter", entlassene Krieger, fahrendes Volk, — gelten der Masse der seßhaften Bauern von vornherein, nicht zum geringsten wohl wegen ihres vagabundierenden Lebens, nicht als vollwertig: begreiflich daher, daß das Abenteuerliche ihres Lebens sich im Hirn des Bauern ohne weiteres dem Heiteren, Nichternstzunehmenden[178]) assimilierte, umsomehr, als ja schon dem Abenteuerlichen an sich ein starker Lustreiz innewohnt.[179]) Zwar haben wir einzelne Lanzknechtsklagen aus älterer Zeit, sowie nicht selten in VII. nebenmotivisch[180]) Schelmen-, Vagabunden- und Reuterleid, im ganzen überwiegt aber doch der Typus des fröhlichen Schelmen, Landstreichers und Straßenräubers, der wie der vortreffliche Schwartenhals[181]) sein Unglück und sein Leben

leicht nimmt. — Etwas anders verhält es sich mit den neueren Soldatenliedern. Der neue Stand, von dem sie gesungen werden, steht von vornherein dem Volke näher, sind es doch in der Hauptsache des Bauern eigne Söhne, aus denen er sich rekrutiert. Daher nimmt denn auch das Volk an dem Leid dieses Standes tieferen Anteil als an sonstigem fremden Leid. Neben einer Unmenge von Soldatenabschiedsliedern, die zum Liebesumkreis gehören, sind so auch einige Soldatentodlieder in das Volk gedrungen. Nicht eigentliche Soldatenlieder sind, obwohl sie auf soldatischen Voraussetzungen beruhen und daher auch an der spezifischen Ständeleidbetonung teilnehmen, die zahlreichen älteren und neueren Deserteurlieder, da das in ihnen besungene Leid zum besten Teil ein allgemeinmenschliches ist.[182])

II. Scheinbare Leidverstärkung.

Viel umfangreicher als das der wirklichen würde das Kapitel der scheinbaren Leidverstärkungen werden, sollten in ihm alle Einzelerscheinungen in gleicher Weise eingehend behandelt werden wie in jenem, denn es würden dann nicht nur die den gegenständlichen Leidsummationen im Subjekte parallel gehenden Verknüpfungsvorgänge noch einmal ausführlich zur Sprache gebracht werden müssen, sondern überhaupt alle aus dem Gegenstand herrührenden Leidwirkungen, sowie deren Verschmelzungen mit den schon ursprünglich dem Subjekt angehörigen Vorstellungs- und Gefühlsdispositionen. Vergegenwärtigt man sich, was eigentlich alles die rein subjektive Verknüpfung zum Gesamtleideindrucke beiträgt, so erscheint zunächst eine systematische Anordnung aller der verschiedenartigen Faktoren wenn nicht unmöglich, so doch höchst schwierig, und vielleicht nicht durchzuführen, ohne daß der überaus reichen Mannigfaltigkeit der wirklichen Gefühlsbeziehungen Zwang angetan wird. Solche und ähnliche Erwägungen ließen es für den folgenden Untersuchungsteil nützlich erscheinen: erstens, alles das nicht zu berücksichtigen oder nur kurz anzudeuten, was lediglich die subjektive Kehrseite der schon behandelten gegenständlichen Gefühlsprozesse ist, zweitens, die Erörterung möglichst nur auf diejenigen Gefühlswirkungen zu beschränken, die tatsächlich im Blickpunkte des Bewußtsein stehen, und drittens endlich, eingehend nur das

zu besprechen, was der Volksdichtung eigentümlich, was für sie typisch und in ihr vor allem wirksam ist.

Die oben p. 18 gegebene Einteilung der scheinbaren Leidverstärkungen unterscheidet, je nachdem die subjektiven Leidgefühle bereits im Objekt vorgebildet sind und vom Subjekt einfach rezipiert werden, oder das Subjekt sie erst an der Hand der Vorstellungen selbst erzeugt, zwischen direkter und indirekter Leidverstärkung. Letztere kann natürlich, da bei ihr die verstärkenden Leidgefühle im Gegenstand keine Entsprechung haben, nur im Kontrast zu liedimmanenten Gefühlen geschehen. Um das hier in Frage stehende weite Gebiet der Kontrastleidverstärkungen, das grundsätzlich alle freudvollen Gefühle umfaßt,[183]) genügend zu charakterisieren schien eine gewisse Vollständigkeit geboten: es sind daher auch z. T. recht schwache, bisweilen kaum merkbare Kontrasterregungen in den Kreis der Darstellung gezogen worden. Mit der Einteilung der scheinbaren Leidverstärkungen in direkte und indirekte kreuzt sich eine weitere. Je nachdem, ob für die Entstehung des subjektiven Leideindruckes die Bewußtseinsinhalte bestimmend sind oder nur ihr Verhältnis zu einander, d. h. die Art, Richtung und Geschwindigkeit ihrer Bewegung, ist unterschieden worden zwischen inhaltlicher und formaler Leidverstärkung. Dieser Einteilung liegt die psychologische Überzeugung zugrunde, daß die Art der Vorstellungs- und Gefühlsbewegung auf die sich bewegenden Gefühle selbst qualifizierend einzuwirken vermag, daß z. B. die in Folgendem übergangene „wortlose Kürze", die so häufig in der Vd. zu finden ist,[184]) ihre Gefühlseigenart im Wesentlichen der durch sie bewirkten Hemmung des Vorstellungsverlaufes verdankt, oder daß der gleichfalls nicht seltenen großen Geschwindigkeit oder Sprunghaftigkeit des Vorstellungswechsels ein eigner, spezifischer Gefühlston zukommt, der unter Umständen geradezu zum dominierenden Element einer Gefühlsverbindung werden kann. — Über die weiteren Unterteilungen, insbesondere die in Haupt- und Nebenvorstellungswirkungen, wird an ihrem Ort berichtet werden.

a) Direkte Leidverstärkung.

Unter den formalen Leidverstärkungen nimmt in der Volksdichtung die durch Parallelenwirkung erzeugte wohl die her-

vorragendste Stelle ein. Schon einmal sind uns im Verlauf der Untersuchung Parallelen begegnet:[185]) nämlich als Veranschaulichungsmittel einer gegenständlichen Affektentwickelung, deren Verlaufszeit sie künstlerisch stilisierten. Während die Parallelen also an jenem Ort nur als Leiddarstellungsmittel für die Untersuchung in Frage kamen, soll nun ihre direkte leidverstärkende Wirkung auf die Seele des Hörers etwas näher betrachtet werden.

Nach zwei Richtungen erstreckt sich die Parallelenleidverstärkung. Insofern Parallelen Ganz- oder Teilwiederholungen eines Leideindrucks sind, befestigen und verstärken sie den Gesamtleideindruck dadurch, daß sie den einzelnen Eindruck von Zeit zu Zeit immer wieder in den Blickpunkt des Bewußtseins rücken und ihn so mit dem Erinnerungsbild der ihm vorangegangenen verschmelzen lassen. Sodann können Parallelen aber auch direkt steigernd wirken. Sind nämlich die in ihnen verbundenen Leideindrücke qualitativ verschieden und ist nur die Umgebung, in der sie auftreten, wesentlich die gleiche, so schwächen sich in psychologisch gesetzmäßiger Weise die an die bekannten Eindrücke gebundenen Gefühle ab, während die in ihrem Gefolge befindlichen Neueindrücke als solche einen verstärkten Gefühlston erhalten.[186]) Beide Parallelenwirkungen sind meist mit einander vereinigt, was besonders bei längeren Parallelenfolgen deutlich bemerkbar wird. Daß diese Steigerung nicht ins Unbegrenzte geht, vielmehr bald infolge von Ermüdung in ihr Gegenteil umschlägt, ist bekannt, doch scheinen von der Volksdichtung der Steigerungsmöglichkeit nicht so enge Schranken gesetzt zu werden wie von der Individualdichtung. Ich erinnere an die endlosen, schier zu Tode ermüdenden Parallelwiederholungen in etlichen Schifferliedern Nr. 78.[187]) Über die ästhetisch-psychologische Funktion der Parallelen in der Volksdichtung wäre noch mancherlei zu sagen, besonders, da sie sich ja durchaus auf alle Gefühle bezieht, doch muß dies einer speziellen Untersuchung vorbehalten werden. — Eine andere formale Leidverstärkungsart, die der kürzeren erzählenden Dichtung als solcher und der Volksballadendichtung in besonders hohem Maße eigen ist, ist die durch das zeitlich enge Zusammenrücken der Leideindrücke bewirkte. Auf diese Erscheinung, durch die eine gegenüber der Wirklichkeit viel intensivere Verschmelzung wirklicher und reproduzierter Gefühle[188]) ermöglicht wird, bin ich schon anläßlich der gegenständlichen Leidhäufung zu sprechen gekommen.[189]) Als Beispiele

für das „Schlag auf Schlag," den bekannten jähen Schritt der Handlung in der Volksballadendichtung seien unter vielen nur genannt: des Ritters Tod Nr. 33, Her Hinrich Nr. 38, (Str. 8—11) die Hammerschmiedlieder Nr. 51, die Schlußentwickelungen in der Königstochter Nr. 99 im Weißenburgliede Nr. 102 a, im Ritter und Schildknecht 103 (Str. 3), in den Bennenbergliedern Nr. 100 sowie das schnell in der Erinnerung der Mutter vorüberziehende Bild des Elends ihrer Söhne in den fünf Söhnen Nr. 188 a. — Auf einer ähnlichen Eigentümlichkeit der poetischen Zeitanschauung beruht eine andere, noch allgemeinere Art Leidverstärkung, die hier wegen ihrer eigentümlichen, objektivierenden Wirksamkeit mit besprochen werden soll. Nicht wie der wirklichen steht der Betrachter der erdichteten Welt gegenüber: dort ein unwissender Mensch, ist er hier dem allwissenden Schöpfer gleich, der frei nach Belieben mit Zeit und Raum schaltet.[190]) Schon durch den Zeitschritt unterscheiden sich, wie wir gesehen haben, die beiden Welten: infolge des Zusammendrängens der Ereignisse scheint in der dichterischen Wirklichkeit die Vergangenheit viel unmittelbarer in die Gegenwart hereinzuragen als in der profanen. Nun vermag aber der Betrachter in einem gewissen Sinne den Zeitverlauf der Dichtung sogar umzukehren, sodaß auch die Zukunft zur Gegenwart wird. Zwar kann der Betrachter, der das Leid kennt, das seinen Helden treffen wird, der weiß, daß jener untergehen wird, der die unsichtbaren Fäden, die den Helden umgarnen, die Gefahren, die ihn bedrohen, sieht, nicht in dessen Schicksal tätig eingreifen, aber er kann ihm sein zukünftiges Leiden schon jetzt gleichsam in die Seele legen, es ihn fühlen, ahnen oder wissen lassen. Von dieser fast unumschränkten Gewalt über Zeit und Raum macht nun die Volksdichtung auch objektiv den ausgiebigsten Gebrauch, — ein Beweis, daß der unter ausschließlicher Herrschaft seiner Triebe und Gefühle stehende Volksgeist nicht imstande ist, teilnahmlos, „objektiv" zu bleiben. Die vorerst rein subjektive „tragische Befürchtung," die, wenn nicht durch liedimmanente Verhältnisse, durch die Wiederholung bedingt ist, objektiviert sich daher meist zu Ahnungen, Träumen, Vorzeichen und ähnlichem, und zwar geschieht dies in einem Umfange, daß man es wohl als Regel aussprechen kann: der tragische Held des Volksliedes wisse um sein zukünftiges Geschick. Beispiele sind überaus zahlreich. Ich erwähne nur: Ritter Degener und Lussewine Nr. 46, die Wasser-

mannlieder Nr. 2, viele Ulingerlieder Nr. 41, die meisten Nachtjägerlieder Nr. 19, die Königstochter Nr. 99 (Str. 4), außerdem noch N. 109g, 194a, 110, 203, 84/85.

Die inhaltlichen Wirkungen der scheinbaren direkten Leidverstärkung können, je nachdem sie vom Helden selbst oder dessen belebter oder unbelebter Umgebung auszugehen scheinen, in Haupt- und Nebenvorstellungswirkungen unterschieden werden. Maßgebend für diese Trennung ist in erster Linie der sehr verschiedene Grad der den Liedvorstellungen zugewandten Anteilnahme, sowie der hierdurch bedingte große Unterschied ihrer ästhetischen Wirksamkeit, sodann aber auch ihre höchst verschiedenartige psychische Wirkungsweise. Während nämlich die vom Helden ausgehenden Erregungen der persönlichen Gefühle hinter den ihnen parallel gehenden gegenständlichen Gefühlen verschwinden, haben die Leidwirkungen der Umgebungsvorstellungen entweder gar keine Entsprechung im Gegenstand oder wenigstens keine im Hauptgegenstand, der Persönlichkeit des Helden. Unmittelbar auf diesen bezogen werden können solche Gefühle daher niemals, höchstens können sie auf dem Umwege über den Gesamtleideindruck, in den sie verstärkend eingehen, auf die gegenständlichen Gefühle des Helden sekundär zurückwirken. Da sich die völkische Anteilnahme in naiver Weise scharf auf den Helden konzentriert, so treten die Umgebungswirkungen, leidvoller wie freudvoller Art, auch objektiv in der Volksdichtung sehr zurück, besonders wenn sie von der unbelebten Umgebung des Helden ausgehen. Die Dürftigkeit volksdichterischer Naturschilderung ist ja bekannt.[191]) Gegenüber der „symbolischen Stimmungseinfühlung“,[192]) die eine bereits sehr entwickelte ästhetische Kultur voraussetzt, scheint die Volksdichtung die eigentliche“ [192]) zu bevorzugen, indem sie die zu erregenden Gefühle im Liede selbst vorbildet, d. h. sie beseelten Wesen — Menschen, Tieren, Pflanzen — beilegt. Diese Manifestation des völkischen „Objektivierungstriebes,“ durch welche die Stimmungen der Umgebung nun in Ausdrucksgeberden anschaulich und daher auch dem Gemüt des Helden zugänglich werden, ist abermals bezeichnend für die allgemein-völkische Neigung zu einer strengen Konzentration der Teilnahmegefühle auf den Helden.

Als Beispiele für Naturstimmungserregung können etwa die düstere Heide im Ritter und Schildknecht Nr. 105, die „ruskende Sē“ in den Königskindern Nr. 84 und im Wassermannliede Nr. 1g,

der dunkle Wald im Nachtjäger Nr. 19, sowie in des Ritters Tod Nr. 33 genannt werden, für gegenständliche Beseelung die sich neigenden Lilien im Ritter und Schildknecht, die treuen Hündlein das trauernde Sattelroß sowie die tiefschmerzlichen Worte der Witwe in des Ritters Tod. Die von der Volksdichtung zur Darstellung der Gefühle bevorzugte Ausdrucksbewegung wird besonders gern am Ende einer Dichtung, wo der Fluß der Vorgänge zur Ruhe kommt, vom Bild abgelöst: so das Leidbild des bewegungslosen Toten auf der Bahre. Eine weitere Steigerung des Eindrucks wird hier bisweilen durch Häufung erzielt. — Von dem Leid, das durch die menschliche Umgebung des Helden im Hörer erzeugt wird, ist die vom Helden selbst ausgehende Leidwirkung nicht sehr verschieden, wenn sie den eben erwähnten „bildlichen" Ursprung hat.[193]) Es ist i. a. nicht leicht, die Leidwirkung des Bildeindrucks von dem gegenständlichen Leid des Helden selbst zu trennen, besonders nicht für das völkische Dichten und Denken, das geneigt ist, in den Toten noch die Qualen zu verlegen, die sein Antlitz auszudrücken scheinen. Von hier aus ist es dann nur noch ein kleiner Schritt, die Toten sprechen, sie ihr Leid klagen zu lassen, wie es so häufig in der Volksdichtung geschieht, andrerseits aber auch, ihnen noch Leid zuzufügen, den Leichnam zu peinigen körperlich durch Feuer und Folter, moralisch durch das „unehrliche" Begräbnis vor dem Tore oder unter dem Galgen.

b) Indirekte Leidverstärkung.

Aus der völkischen Neigung, alles Leid auf den Helden zu konzentrieren, entwickelt sich die weitere, auch das subjektive Leid möglichst in das Objekt zu verlegen. Diesem Streben setzt die direkte Leidverstärkung keinen Widerstand entgegen: wir sahen z. B., wie ohne weiteres Gefühle der Trauer, Angst auf beseelte Wesen des Liedes übertragen werden konnten, die nun ihrerseits durch Ausdrucksbewegungen die Gefühle dem Helden mitteilten. Anders verhält es sich, wenn das subjektive Leid ein indirekt, durch Kontrast erzeugtes ist. Da nämlich der Held der Volksdichtung vor allem ein Gefühlsheld, erst in zweiter Linie ein Willensheld, in keiner Weise aber ein Geistesheld ist, ja seine intellektuellen Fähigkeiten durchweg sehr zurücktreten, so ist er wohl, der Macht seiner Gefühle und Triebe voll hingegeben, aber er unter-

scheidet nicht, vergleicht nicht, weder sein Leid mit dem ihn umgebenden Glück, noch mit dem Wert seiner eigenen Persönlichkeit. Solche Beziehungen und Vergleiche bleiben vorwiegend dem Hörer überlassen, und so kommt es, daß das kontrasterzeugte Leid fast durchgängig der subjektiven Sphäre angehört, daß Kontrastgefühle nur sehr selten in der Volksdichtung objektiviert werden. Gegenständlich gegeben sind hier i. a. nur die Anlässe der indirekten Leidverstärkung. Diese sind nun aber so verbreitet, mannigfaltig und eigenartig in ihrer ästhetischen Wirksamkeit, daß sich ein näheres Eingehen auf sie, sowie auf die kontrasterzeugten Gefühle und Gefühlsverstärkungen lohnen wird.

Geraten zwei Vorstellungen, an die gegensätzliche Gefühle gebunden sind, in Bewußtseinsnachbarschaft, so tritt das bekannte psychologische Gesetz der Kontrastverstärkung in Kraft, wonach sich dasjenige Gefühl, dem sich die Aufmerksamkeit zuwendet, verstärkt. Bei der Kontrastleidverstärkung, die hier zur Betrachtung steht, ist das in den Blickpunkt des Bewußtseins durch aktive oder passive Apperzeption tretende Gefühl das subjektive Leidgefühl, das aus der Teilnahme des Hörers mit dem objektiven Leidgeschehen herrührt, und das verschwindende, bezw. aus dem Bewußtsein verdrängte, ist das in irgendwelchen Liedverhältnissen begründete momentane Glücksgefühl des Hörers. Die Größe der Kontrastverstärkung hängt einmal von der Beschaffenheit der gegensätzlichen Gefühle selbst ab: inhaltliche Kontrastverstärkung, sodann aber auch von der Schnelligkeit der die Kontrastverstärkung ermöglichenden apperzeptiven Funktion, die ihrerseits durch den Grad der Bewußtseinsnachbarschaft bedingt ist: formale Kontrastverstärkung. Die für die Apperzeption, — das Verdrängen aus dem Blickpunkt des Bewußtseins, — aufgewandte Willensenergie, die sich dem Subjekt als Tätigkeitsgefühl kundgibt, verstärkt hierbei das siegreich vordringende Gefühl abermals. Es versteht sich von selbst, daß die formale Kontrastverstärkung nur im Gefolge der inhaltlichen auftreten kann. Da sich weiter die Häufigkeit und Leichtigkeit, mit der zwei kontrastierende Gefühle in Bewußtseinsnachbarschaft treten, vor allem nach der Innigkeit der sie begleitenden Vorstellungsverknüpfungen richtet, so kann man die indirekten inhaltlichen Leidverstärkungen, wie die direkten, nach der Art der korrespondierenden Vorstellungsbeziehungen wieder in Umgebungs- und Persönlichkeitskontraste einteilen.

1. Formale und Umgebungskontrastleidverstärkungen.

Eins der auffälligsten Merkmale der Volksballadendichtung ist ihre sogenannte „Sprunghaftigkeit“[194]), ihr kurzer, gedrängter Stil. Daß dieses Merkmal so eindrucksvoll ist, beruht wohl häuptsächlich auf den starken durch es erzielten Kontrastwirkungen. Dieser „gute, alte Balladenstil“[195]) mag z. T. bewußt von Urindividualdichtern angewandtes Kunstmittel sein, zum größeren Teil ist aber, meines Erachtens, das Produkt einer durch längeren Tradierungsprozeß verursachten „natürlichen Auslese“, bei welcher, indem nach und nach alles Nebensächliche fiel, die Hauptereignisse der Ballade schließlich hart aneinanderrückten.[196]) Auf diese Weise entstand dann einerseits das oben besprochene schnelle Schreiten des Unheils, andererseits die Kontrastverschärfung einzelner Glieder. — Nach dem Grad der erreichten zeitlichen Zusammendrängung kann man drei Arten formaler Kontrastwirkungen unterscheiden, zwischen denen es freilich zahlreiche stetige Übergänge gibt: die Berührungskontraste, bei denen die kontrastierenden Elemente sich hart folgen, also einen Augenblick lang gleichzeitig im Blickpunkt des Bewußtseins stehen, die Nahkontraste, in denen das Glückselement sich nicht im Blickpunkte, wohl aber noch im Blickfelde befindet, und die Fernkontraste, bei welchen, nachdem es schon unter die Bewußtseinsschwelle gesunken war, das Glückselement erinnerungsmäßig reproduziert wird. Diese Stufen der formalen Kontrastwirkung bilden zugleich eine absteigende Intensitätsskala.

Berührungskontraste stärkster Art finden sich z. B. in der Königstochter Nr. 99 zwischen Str. 7 und 8[197]), in vielen Varr. des eifersüchtigen Knaben Nr. 48, besonders Nr. 48f, wo der wundervollen Mondschwärmerei (Str. 4) das Blitzen des Mordstahles unmittelbar folgt; Nahkontraste im Lachen und Weinen Nr. 126c, (zwischen Str. 2,5 und 3,5) in den Markgrafentöchterleinliedern Nr. 182 sowie im hungernden Kind Nr. 189 und im Kindermörderinlied Nr. 56; als Fernkontraste betrachte ich die Rückbeziehungen des unseligen Ausgangs auf den glückschwelgenden Anfang in der Königstochter Nr. 99, den Brennenbergliedern Nr. 100, sowie im Lachen und Weinen Nr. 126c. Bei der Wendung des Blickes nach rückwärts erscheint hier zunächst das Glück der Vergangenheit stark gehoben, wird der Blick nun aber wieder auf die leidvolle Gegenwart gelenkt, so erscheint diese umso schmerzvoller. Ein großer Teil der starken Wirkung des Liedes Lachen und Weinen Nr. 126c

beruht darauf, daß der Schluß mit dem Anfang in Gefühlskontrast gebracht wird, welche Beziehung hier wie sonst noch bisweilen durch die assoziative Wirkung der Parallelen erleichtert wird. Fernkontraste sind natürlich überall da möglich, wo Lust in Leid sich verkehrt, von bedeutender Wirksamkeit sind sie jedoch nur, wenn sie wie in den genannten Beispielen zugleich stark inhaltlich betont sind. Sehr verbreitet sind die beiden anderen Arten. Sie unterscheiden sich in der Volksdichtung auch äußerlich in charakteristischer Weise: bei den Berührungskontrasten fehlt jede Vorbereitung, während die Nahkontraste meist in längerer Steigerung, häufig in Form von Parallelen, vorbereitet werden. Als eine besondere Art solcher vorbereiteter Kontraste kann man die Scheinabbiegung betrachten, die das Glückerwartungsgefühl bis zum fast erreichten Glück steigert, um dann durch einen plötzlichen Berührungskontrast das schließlich eintretende, immer weniger befürchtete Unglück umso stärker auf das Gefühl wirken zu lassen. Formal ist die Scheinabbiegung, die sich in der Volksdichtung gar nicht selten findet, eine Verbindung von Nahkontrast und Berührungskontrast. Als Beispiele nenne ich die Kindsmörderinlieder Nr. 56, in welchen die Vorbereitung des Kontrastes kurz und nur für den Hörer vorhanden ist. Ähnlich verhält es sich mit der volksbeliebten Tragik des „Zu spät" in etlichen Tannhäuservarianten Nr. 18. Ausgedehnter ist die Vorbereitung in den Markgrafentöchterleinliedern Nr. 182, vollständig durch das ganze Lied durchgeführt im hungernden Kind Nr. 189, wo Hoffnung und Befürchtung mittels Paralleldarstellung sich gegenseitig in die Höhe treiben, bis dem fast erreichten Glück im Tod des Kindes ein Ziel gesetzt wird. So sehr hier nach völkischer Tradition auch Hungertod zu erwarten ist[198]), so stark ist doch, eben infolge des Kontrastaufbaues, das schließlich erzeugte Leidgefühl.

Umgebungskontraste, ausgehend von allem Glück, allem schönen Schein, die außerhalb der Persönlichkeit des Helden liegen, werden i. a. in der Volksdichtung nicht objektiviert, ihre Wirkung ist, wie die der formalen Kontraste, vielmehr eine fast ausschließlich subjektive. Scheinbare Leidverstärkungen sind sie natürlich nur in letzterem Fall. Daß Umgebungskontraste vergegenständlicht werden, ist in der erzählenden Volksdichtung sehr selten. So darf man z. B. nicht annehmen, daß dem stolzen Ritter des Liedes Nr. 33, der im Walde einsam reitet, etwas von dem Kontrast zum Bewußtsein kommt, der für den Hörer unmittelbar darin besteht, daß er

den Ritter am Biß der schönen Otter, — die er sich vielleicht goldglänzend, mit Rubinaugen usw. vorstellt, — hinsiechen und sterben sieht. Doch will ich mich auf solche Einzelerregungen des Kontrastgefühls, die je nach der Phantasie des einzelnen Hörers verschiedene Bedeutsamkeit und Schärfe erlangen, nicht befassen, mich vielmehr hier auf die Darstellung volkstypischer Kontrasterregungen durch Umgebungsglückszustände beschränken.

Das Glück der Umgebung findet seinen höchsten völkischen Ausdruck im Fest, insbesondere der Hochzeit, deren Höhepunkt, das Jugendglück par excellence, der Tanz ist. In eine solche Umgebung hinein versetzt die Volksdichtung mit Vorliebe ein plötzliches Unheil. Häufig, sowohl in der deutschen wie in der französischen Volksdichtung, stirbt die Braut am Hochzeitstage oder in Hochzeitsnacht; der heimkehrende Gatte tötet seine ungetreue Frau an der Hochzeitstafel, die „bleiche" Braut wird bei ihrer Heimholung zu Tode verwundet, die abtrünnige Geliebte beim Hochzeitstanz ermordet, die verbrecherische junge Frau holt beim Tanz der Teufel. Kurz nach dem Hochzeitsprunken und -prassen klopft der Tod an in den Graf-Friedrichliedern Nr. 107, in den Wassermannliedern Nr. 1/2, in der blutigen Hochzeit Nr. 39, sowie in manchen französischen Liedern. Ungeheuer ist der Kontrast im grausamen Bruder Nr. 186, der den Tanz selbst als grausamstes Züchtigungsmittel verwendet. Hier und in vielen anderen Liedern kann natürlich von einem gegenständlichen Kontrastgefühl in der Seele des Helden nicht die Rede sein. Ein anderes, mehr „ideales" Volksvergnügen, das gern als Basis für schweres Leid benutzt wird, ist die „fröhliche" Jagd. Im grünen Wald bei Vögelsingen und Hörnergetön wird der edle Herr von Weißenburg erstochen. Aber auch ruhiges Glück, Zufriedenheit und Friedlichkeit sind ein wirksamer Hintergrund für Tod und Verderben; so der Wohlstand, die Behaglichkeit in den deutschen Heimkehrliedern Nr. 191,[199]) Reichtum und Überfluß in den Todliedern Nr. 2164/65, Heimgefühl, Mutter-, Vater- und Schwesterliebe in Nr. 182 und 190. Fröhliche Natur zu traurigen Seelenstimmungen kontrastierend findet sich besonders in Klageliedern. — Nicht immer wird das Umgebungsglück ausführlich geschildert, häufiger ist vielmehr die Abschwächung und Abkürzung der Einzelvorstellungen zu Allgemeinvorstellungen, deren Gefühlston bei der Assoziation mit konkreten Leidvorstellungen zu dem mit diesen verbundenen Leid in Kontrast

tritt. Auch bei den Allgemeinvorstellungskontrasten dominieren die Hochzeitsvorstellungen, wie z. B. in der Vorstellung von der Todesbraut[200]) in den Liedern Nr. 108 und Nr. 197. Der Reiz dieser uralten Vorstellungsverbindung ist groß und sehr wirksam. Hierher gehört auch die wundervolle Vorstellung der Todesvereinigung wie sie die Königskinder Nr. 84 krönend abschließt. Ihren anschaulichsten Ausdruck und ihre innigste Verbindung finden die hier in längerer Entwickelung parallelgehenden Glücksvorstellungen und Trauergefühle in dem Symbol des Kusses. Wirkungsvolle Allgemeinvorstellungskontraste enthalten auch die beiden Unica Nr. 46[201]) und Nr. 99.[202]) — Schließlich ist noch der durch Rückbeziehung zukünftigen Leides auf gegenwärtiges Glück entstehenden Kontrastverstärkung zu gedenken, wie sie überall möglich ist, wo ein zukünftiges Leid „vergegenwärtigt“[203]) worden ist. Indem sich dann die Aufmerksamkeit dem Leid zuwendet, wird dieses verstärkt, und das gegenwärtige Glück wird zu einer Art Scheinglück. Eine regelmäßige Folge dieses subjektiven Gefühlsvorganges ist die gegenständliche Trübung des dargestellten Glückes durch Zweifel, schlimme Ahnungen, Warnungszeichen und dergl., wie z. B. in den beiden eben genannten Liedern Nr. 46 u. 99.[204]) Die Schwierigkeit, die für den naiven Betrachter in solchen Fällen darin besteht, teilnahmslos, „objektiv“, zu bleiben, ist der Grund, weshalb sich dann meist eine gedämpfte Stimmung über den ganzen Verlauf, auch den glücklichen Teil einer solchen Handlung ergießt: Beweis genug, daß es der Volksdichtung jedenfalls nicht auf eine scharfe Herausarbeitung künstlerischer Kontraste ankommt.

2. Persönlichkeitskontraste.

Versteht man unter „Volk“ die Summe wenig oder nicht von einander verschiedener Individuen, so folgt daraus, daß diesem Volk Vorstellung und Begriff der eigentlichen Persönlichkeit fehlen muß.[205]) Wenn uns daher in der Volksdichtung zuweilen ein Bestimmt-Persönliches, ja sogar eine Art Persönlichkeitsideal begegnet, so müssen wir hieraus schließen, daß die Volksdichtung nicht das Werk, der adäquate Ausdruck eines solchen absoluten Volksgeistes ist, sondern daß an ihm auch gesteigerte Individualitäten Anteil haben. Doch ist es bezeichnend für das Volk, das wir als den Träger und Erhalter unserer Volksballaden annehmen müssen, daß bei ihm die individuale Steige-

rung fast durchgängig noch den Charakter des Typischen bewahrt. Die „Individualitäten“ des Volkes, z. B. die jugendlichen, sondern sich zwar bisweilen von der völkischen Geistesgemeinschaft ab, doch finden sie sich schließlich wieder beisammen in einer engeren, sozusagen „individualeren“ Gemeinschaft, die in sich selbst nun annähernd genau wieder so unterschiedslos ist wie jenes absolute Volk. Wir können hiernach in der Volksdichtung, die diese Verhältnisse getreu abspiegelt, zwischen einer allgemein-völkischen und einer individual-gesteigerten Typik der Persönlichkeitsschilderung unterscheiden, woran sich dann noch die vereinzelten Fälle einer nicht typischen, individual relativ hoch gesteigerten Persönlichkeitsschilderung anschließen.

Von vornherein sind der völkischen Persönlichkeit die unteren Grenzen weiter zu stecken als der Kulturpersönlichkeit; manches wird hier schon „persönlich“ genannt werden dürfen, was dort noch als rein unpersönlich gilt. Andererseits beginnt das „Allzupersönliche“ und damit die Neigung zur Typisierung der Charaktere[206]) in der Volksdichtung schon recht früh. Die notwendige Folge dieser Verhältnisse ist, wie schon im Eingang erwähnt, daß der Volksdichtung jene schärfste Zuspitzung des Leidtypus, die man gewöhnlich das Tragische nennt, fehlen muß. Denn es gibt wohl Gefühlshelden in der Volksdichtung, auch Willenshelden, aber keine Persönlichkeiten im Kultursinne, d. h. keine auf sich gestellten Individuen mit freiem, bewußtem Willen zur Selbstbestimmung.

I. Volkstypische Persönlichkeitseigenschaften.

Die Ballade als durchschnittlich kürzeste Form der erzählenden Dichtung kann die Vollkommenheit und Bestimmtheit der Charakterzeichnung der meisten anderen Erzählungsformen, — des Epos, des Romans, der Novelle, — nicht erreichen. Als Volksballade hat sie das aber auch nicht nötig, denn deren Ziel ist es nicht, ein einzelnes „unerhörtes Ereignis“ oder einen bestimmten Menschen zu schildern, sondern ein allgemein-menschliches Geschehen. Um den Charakter einer Person zu veranschaulichen, bedarf sie daher nicht ausführlicher Beschreibungen, sie charakterisiert ihren Helden vielmehr mit voll zureichender Bestimmtheit oft schon durch ein einziges Attribut, eine einzige Tat. Schärfer, als hierdurch möglich ist, will die Volksballade, die ja nicht Vorstellungs- son-

dern Gefühlsdeutlichkeit erstrebt, i. a. gar nicht individualisieren. Erinnern wir uns nun noch, daß nicht die Persönlichkeit als solche, sondern der Vorgang im Blickpunkt des völkischen Interesses steht, so werden wir uns über die bisweilen recht blasse Anschaulichkeit der Heldencharaktere in der Volksballadendichtung nicht wundern.

Als das Zufälligste, Äußerlichste, den Menschen am wenigsten Bezeichnende sind wir geneigt, den Geburtsadel zu betrachten, dem wir als allein wertvoll gern einen Seelenadel gegenüberstellen. Derartiges gibt es im Volksdenken und -dichten nicht. Der Adel der Volksdichtung ist äußerlich und innerlich zugleich und der Inbegriff alles Reichtums, aller Vornehmheit, Schönheit und Macht: der typische „Märchenadel". Wohl finden sich hier bisweilen auch schlimme Abbilder des wirklichen Adels, — man denke an die Edelmann-Schäferlieder Nr. 43, die Treuschwester- und Falkensteinlieder Nr. 185, 62, das Steutlinger- und Bernauerinlied Nr. 103, 92, — nachdem aber der „ruppige Edelmann"[207]) genügend verhöhnt ist, kehrt die alte Neigung zu einer ehrlichen Wertschätzung der Edlen immer wieder. Denn im Grunde, mag auch der Edle in eitel Glück und Freude leben: innerlich ist er doch in nichts verschieden vom Bauern, fühlt, denkt, handelt wie der gemeine Mann und wird mit gleichem sittlichen Maß gemessen.[208]) Dieser „Märchenadel" ist so schließlich nichts weiter als die Verkörperung alles dessen, was man verehrt, reines Menschentum, vergoldet mit allem Schönen und Menschlich-Wünschbaren. — Oft ist Adel[209]) das einzige Mittel, den Wert einer Persönlichkeit zu erhöhen, schon durch die Beivorstellung des Edlen allein wird ein Vorgang in eine höhere Sphäre der Bedeutsamkeit gerückt. Die Haupteigenschaften des Adels der Volksdichtung sind Reichtum und hohe Stellung. Wir sehen daher in der historischen Entwickelung einiger Lieder eines dieser Merkmale an Stelle des Adels treten. So wurde der ursprünglich mythische Wassermann in den Liedern Nr. 2 c, e, f zu einem König „über dem Rhein", in 2 d zu einem reichen Herrn, der ursprüngliche Zauberer Ulinger in Nr. 42 a zum Ritter, in 42 g zum einfachen Reiter, in 42 k zum Landsknab und in 42 l schließlich sogar zum Fähnrich. Diese Wandlung der alten Ritter zu Soldaten ist auch sonst nicht selten. Was sich hierbei ändert, ist jedoch wesentlich nur der Name und das äußere Aussehen: ihr innerer Wert bleibt derselbe. So verhält es sich auch mit den weiblichen Adligen, den adligen Rosenblumen, den Königs-, Markgrafen- und

Grafentöchterlein. Die Hauptwirkung der Adelsattribute auf den Hörer besteht immer und vor allem in einer Verstärkung des Teilnahmegefühls; sie sind selbst nichts anderes als der Ausdruck einer gewissen zärtlichen Hinneigung und Verehrung auf der Basis innerer Gleichheit. So ist denn auch das Empfinden der „Edelkönigskinder“[210]) durchaus allgemein-menschlich edel, in keiner Weise beschränkt-adlig. — Ein weiteres allgemeines Merkmal, das mit dem Adel überall verbunden, aber noch viel weniger als die anderen auf diesen beschränkt ist, ist die Schönheit. Der glänzende Rittersmann, die adlige Rose und ähnliches sind verbreitete Volksliedvorstellungen. Ritter Ulinger heißt Schön-Heinrich im Liede Nr. 42 c, Rübezahl erscheint dem Hirtenmädchen in Nr. 3 in Gestalt eines strahlend schönen Ritters. Auch das Attribut „stolz“ hat bisweilen die anschauliche Bedeutung von schön, glänzend, würdevoll, so in Stolz-Sieburg Nr. 42 f u. a.[211]) — Es wird kaum ein zweites typisches Attribut geben, das so innig mit bestimmten Vorstellungen verwachsen ist wie das Attribut „schön“ und das synonyme „fein“. „Schöns Lieb“, „feins Lieb“: so heißt es unzählige male. Daß die Geliebte nicht schön ist, ist eine völkisch ganz unvollziehbare Vorstellung., so sehr, daß bisweilen sogar die für gewöhnlich untrennbare Verbindung „schön und gut“[212] gelöst wird. Schön ist die Geliebte der Volksdichtung, auch wenn sie eine Teufelin und Mannsverräterin ist wie die Frau von Weißenburg oder das „Fräulein“ im Ritter und Schildknecht Nr. 105. Zuzugeben ist, daß sich infolge des geschilderten überaus häufigen Gebrauchs des Attributes schön die mit ihm verbundenen Wohlgefälligkeitsgefühle sehr abgeschwächt haben: trotz aller Blässe bleibt diese Vorstellung immerhin aber doch im Volksdenken mit gewissen persönlichen Wertgefühlen verknüpft, die auf Leidgefühle kontrastverstärkend einzuwirken vermögen. Zuweilen wird solche Schönheit näher beschrieben. So besteht die typische Mädchenschönheit in weißen Händen, schneeweißen Brüsten, blondem Haar und dergl.[213]) Etwas, jedoch nicht viel weiter gehen naturgemäß die eigentlichen Liebeslieder. Fast überall wird auch der Schmuck[214]) erwähnt, ohne den sich das Volk weibliche Schönheit nur schwer vorstellen kann, nirgends aber wird der Kreis des Typischen überschritten. Eine Individualisierung ist hier um so weniger nötig, als gerade die Unbestimmtheit der gern in dieser Richtung schweifenden Jugendphantasie weiten und freien Flug gewährt. Wir suchen daher i. a. vergeblich

nach individuellen Zügen, ausführlicherem Detail; kaum werden irgendwo Locken erwähnt, und ganz vereinzelt sind so anschauliche Schönheitsschilderungen wie im entführten Hirtenmädchen, dessen Wangen „wie eine Pfingstrose rot“[215]) sind. Beliebt ist dagegen die indirekte Schönheitsschilderung durch die Wirkung, die die persönliche Schönheit auf die Umgebung ausübt. Wie schön muß das Hannale im Wassermannliede Nr. 1 a, b sein, daß sich nicht nur „Graf und Edelmann“, sondern sogar „Laub und grünes Gras“ vor ihm neigen! Und auch die Lilien beugen sich wohl nicht nur aus Trauer,[216]) sondern auch vor der Schönheit des verbrecherischen „Fräuleins“ im Ritter und Schildknecht Nr. 105. — Noch mehr als weibliche tritt männliche Schönheit in der Darstellung der Volksballaden zurück. Die Schönheitsattribute des Mannes und Jünglings bezeichnen meist nur die äußere Gesamthaltung: frisch, frei, stolz, kühn, edel, fein, „seuberlich“ und ähnliches. Wie wenig Genauigkeit im allgemeinen hier nötig ist, zeigen die Königskinderlieder Nr. 84, in welchen von der Schönheit des Liebesheldenpaares so gut wie nichts[217]) berichtet wird, und doch: gerade von den Helden dieser Lieder geht die intensivste Schönheitswirkung aus, lediglich weil sie edel und jung sind und sich lieben. — Die Berechtigung, Schönheit, wie auch Jugend und Unschuld, von denen sofort zu sprechen sein wird, als „auszeichnende Charaktereigenschaften“, als eine Art „Tugenden“ zu betrachten, ist natürlich nimmermehr aus der innerlichen Bewertung sittlicher Güter, wie sie einer hohen Kultur eigentümlich ist, herzuleiten, erhellt aber sofort, wenn man sich in primitiveres Denken zurückversetzt, das Äußeres und Inneres noch nicht scharf trennt, dem daher auch die genannten Eigenschaften positives Gut, Gottesgaben von allerhöchstem Wert sind. Im Sinne dieser Betrachtungsweise verdienen Jugend und Schönheit schon an sich selbst alles nur denk- und wünschbare Glück und Gelingen. — Eng an die Schönheit schließt sich als Persönlichkeitsattribut die Jugend an. Bei weitem die große Mehrzahl aller Helden und Heldinnen der Volksballaden sind sehr jung, bisweilen überjung.[218]) Jugend gilt hier so sehr als Regel, daß sie überall stillschweigend vorausgesetzt und höchstens in kurzen Beiwörtern oder Diminutivformen angedeutet wird. Trotz dieser Allverbreitetheit bleibt doch die Jugend eine der höchsten völkischen Wertvorstellungen: immer ist der Held „der Jüngste von den dreien“ oder „des Königs jüngstes Töchterlein“.

Als unveränderliche, notwendige Bestandteile der volksdichterischen Jugendvorstellung ergibt die Analyse außer der Schönheit vor allem Unschuld und Leichtverletzlichkeit, die, mit etwas verschiedener Betonung, beiden Geschlechtern gleichmäßig zukommen. Unschuldig sind der Knabe in den Schloßösterreichliedern Nr. 61, Peter Unverdorben ebenso wie die Königskinder. Unschuld im eminenten Sinne als Unberührtheit und Keuschheit ist das selbstverständliche Attribut und höchste Gut aller Jungfrauen. Nicht selten begegnet der Fall, daß eine junge Frau „unschuldig" sterben will, um als Magd vor die himmlische Jungfrau zu treten.[219]) So zu sterben gilt als ein Verdienst. — Unschuld, Leichtverletzlichkeit und Hilflosigkeit in gesteigertem Grade machen das Wesen des kindlichen Charakters aus. Im übrigen sind die Kinder der Volksballaden lediglich verkleinerte Erwachsene. So sonderbar es klingen mag: das Volk, das man gern, — freilich in völlig unzureichender Analogie, — selbst ein „großes Kind" nennt, hat kein Verständnis für die Kinderseele. Bei näherer Betrachtung ergibt sich, daß dies tief im Wesen des Volksgeistes begründet ist. Wie soll ein Geist, dem es nicht liegt, sich in ein Fremdes hinein zu denken und der der Einzelseele überhaupt nur geringen Wert beimißt, die einzelnen Kinderseelen als unterschieden betrachten, eine Eigenart der kindlichen Seele vermuten können, ahnen können, daß in den äußerlich verkleinerten Erwachsenen etwas anderes lebe als auch eine verkleinerte Erwachsenenseele! Er wird vielmehr unbedenklich nach seiner sonstigen Gepflogenheit das eigne Sein, die eignen Gedanken und Gefühle in die Kinder hineinverlegen. Und in der Tat sind die Kinder der Volksdichtung kleine vernünftige Leute.[220]) Mit welch weisen Reden steigt „het kleyne Kint" die Galgensprossen[221]) empor, mit welch sittlichem Ernste und welcher Autorität verurteilt das Kind seine böse Stiefmutter in den Schlangenköchinliedern Nr. 190 a, b. Ist an solchem kindlichen Charakter etwas besonders bemerkenswert, eigenartig, so ist es ein dem Kindlichen, Naiven gerade entgegengesetzter Zug: eine Reife und eine Reinheit, die ans Engelhafte gemahnen, die Wunder wirken können, — offensichtlich eine Frucht der „beseelenden Apperzeption", wie sie nur an einem hinreichend Unbekannten möglich ist. Diese Behandlung des Kindlichen ist in der Volksdichtung, — soweit sie natürlich nicht der Kinder eigne Dichtung ist, — durchaus typisch. Hierher gehören auch die kindlichen „Wahrreden" wie in Nr. 188 b, grauenvolle zu-

künftige Rache verkündend, sowie in den französischen Dauphin-Liedern,[222]) wo der tote Prinz seine Amme von der Schuld an seinem Tode freispricht, und in der Dame Lombarde,[223]) deren verbrecherische Tat ein Säugling enthüllt. Eine weitere „Tugend" der Jugend ist die eng zu Schönheit und Unschuld gehörige Heiterkeit, als das Kennzeichen innerer Güte. Böse Menschen können nicht fröhlich sein, denn sie haben kein leichtes Herz.[224]) Daher denn auch das Volk in Wirklichkeit und Dichtung für einen Scherz dem Sünder vieles, ja alles verzeiht; und besonders tut das die für Scherz so empfängliche und dankbare Jugend, die sich freilich damit bisweilen in scharfen Gegensatz zu einer hohen Obrigkeit stellt. Wie unbedeutend erscheint ihr das Vergehen der fröhlichen Lanzknechte in den Ringliedern Nr. 65, die „up Fribüte" gegangen waren,[225]) ja wie unrecht die Bestrafung der Soldaten, die „sich ein wenig vergangen" hatten![226]) Andererseits: wie lobenswert das fröhliche Handwerk des Raubens und Freibeutens der Schwartenhals, Eppele von Gailingen, Lindenschmidt![227]) Und Raumensattel ist deshalb von vornherein so sympathisch, weil „im lacht sein rother Mund", weil er „ein frei Geschelle" treibt.[228]) Auch Peter Unverdorben ist trotz seiner schlimmen Lage nicht kopfhängerisch düster: „aus freiem Mut" singt er sein Todeslied.[229]) Lächeln unter Tränen tut der arme „Tambursgesell" im Deserteurlied Nr. 1395: „O Galgen, du hohes Haus, Du siehst so furchtbar aus!"[230]) — Zu den typischen Charaktereigenschaften sehr vieler Helden gehört noch schlichte Frömmigkeit. Fromm sind sie alle, ausgenommen die absoluten Bösewichte, wenn man unter „fromm sein" ein einfaches, wenig innerlich intensiviertes Gottvertrauen versteht, das natürlich stark mit heidnisch-völkischen Elementen verquickt ist. Es äußert sich hauptsächlich in Gebeten, Marien- und Heiligenanrufungen und symbolischen Handlungen des völkisch-religiösen Brauchs. Von den zahlreichen Beispielen seien hier nur genannt: die Tannhäuservarianten Nr. 18, die Kindsmörderin Nr. 56 c, die Ulingerlieder, Peter Unverdorben Nr. 60, die Schloßösterreichlieder Nr. 61, die Ringlieder Nr. 65, die Bernauerin Nr. 92 und das entführte Hirtenmädchen Nr. 3. Solche „Marienrufe" haben natürlich, ebenso wie die gewöhnlichen Flüche, i. a. nur abgeschwächte Bedeutung und erfüllen häufig nur die Funktion eines weltlichen Zaubermittels. Unter den frommen Gebräuchen steht in den Balladen obenan die Totenwache,[231]) andere, wie das Messehören und Empfangen der

Sakramente,[232]) sind mehr vereinzelt. Die Allgewalt völkischer Sitte offenbart sich in charakteristischer Weise bei der Totenwache: sogar notorische Bösewichte beugen sich willig dieser frommen Sitte. So läßt der Mörder in der blutigen Hochzeit Nr. 39 a für seine Braut, an deren Tode er schuld ist, die Totenkerzen anzünden, so tun für ihr Opfer die schändlichen Lustmörder im Wirtintöchterleinlied Nr. 57 a. — Innerlicherer Art sind die Bitten um Sündenvergebung und die gelegentliche fromme Ergebung in Gottes Willen in den jüngeren Tannhäuserliedern Nr. 18, den Ritter-Nonnenliedern Nr. 89, den Totenamtliedern Nr. 94, den Weißenburgliedern Nr. 102, im Steutlinger Nr. 103 sowie in den Graf-Friedrichliedern Nr. 107. Solche Ergebung in großes Unglück hat meist etwas Rührendes; dieser Eindruck schwindet jedoch sofort,[233]) wenn sie heroisch wird wie z. B. in dem wundervollen Todesbrautlied Nr. 108 a, wo sie zu fast alttestamentlicher Größe anwächst.[234]) Auch im Raumensattel, in einigen Tannhäuserliedern und in den herrlichen Fünf Söhnen Nr. 188 a steigert sich die fromme Ergebung in ähnlicher Weise. Es ist übrigens kein Zufall daß diese Lieder meist Unica sind: in der Tat hat eine solche Art persönlicher Größe stark individualdichterisches Gepräge. Die Varianten des Todesbrautliedes zeigen denn auch deutlich die Neigung zu einer Abschwächung, Zurückführung dieser Frömmigkeit auf das übliche, völkische Maß.[235]) Daher stehen auch den heroisch-tragischen Jüdinliedern Nr. 98 ebensoviele bürgerlich-abbiegende Varr gegenüber.[236]) Noch ist auf eine Art indirekter Frömmigkeitsbetonung durch die so häufigen himmlischen Bescheinigungen über die Unschuld und Frömmigkeit der zu Unrecht gerichteten Helden hinzuweisen, wie sie auf „Lilienblättern“ zu lesen sind: „sie (er) wär bei Gott geblieben“. Wanderstrophen solchen Inhalts, — „Rehabilitationsstrophen“ könnte man sie nennen, — finden sich am Schluß von Nr. 93 e, 107, 110, 182 b und manchen anderen Liedern. — Noch weniger Individuell-Auszeichnendes haben in der Volksdichtung Sittlichkeit und Rechtlichkeit, die in ihren durchschnittlichen Graden bei allen Helden als so selbstverständlich vorausgesetzt werden, daß sie ihnen nur selten ausdrücklich als Attribute beigegeben werden. „Gar von Herzen gut“ ist das entführte Hirtenmädchen in Nr. 3, „stolz“ im Sinne von sittlich-streng die Jungfrau im Nachtjägerliede Nr. 19 f. Die Möglichkeit eines übersittlichen Denkens und Tuns ist unbekannt, der Unrechttuende fühlt sich vielmehr stets als unter den

geltenden Sittlichkeitsnormen stehend, sei er nun ein „Herr“ oder ein Verbrecher. Ein starkes, echt völkisches Gewissen schlägt dem Ritter im Ritter-Magdliede Nr. 110, nachdem er die verführte Magd verlassen. Übersittliches Tun und Fühlen finden wir aber auch nicht bei der Frau von Weißenburg Nr. 102, ebenso wenig bei dem Zauberer Ulinger Nr. 41. Nirgends ein trotziges Auflehnen gegen die bestehende Sitte, ein reueloses Verharren in Sünde. Daher sind in der Volksdichtung rein sittliche Konflikte innerhalb der Einzelseele nicht möglich,[237]) ausgenommen, es treten sich die sittlichen Wertungen der Jugend und des Alters, des Individuums und der Gesamtheit gegenüber. Bei anderen Sittlichkeitskonflikten, so z. B., wenn bäuerliche gegen städtische oder herrschaftliche Moral ausgespielt werden soll, handelt es sich nie um den Kampf zweier „Rechte“, sondern es steht stets Recht gegen Unrecht. So ist der fröhliche Schelm Raumensattel Nr. 59 durchaus im Recht gegen die städtischen bezopften Herrn, so geschieht den Freibeutern in den Ringliedern Nr. 65 Unrecht, so tut Eppele von Gailingen Nr. 230 recht daran, die Städtischen zu ärgern und heimzusuchen. Hier ist natürlich überall eine Unparteilichkeit weder beabsichtigt noch möglich. Nur dann, wenn sich das Individuum selbst gegen die völkische allgemeine Wertung, die auch in ihm noch lebendig ist, auflehnt, beginnen die sittlichen Urteile, das Gefühl für Recht und Unrecht zu schwanken. Meist ist dann das sittliche Urteil dem subjektiven Gefühl voraus, wie beim Grafen Friedrich in Nr. 107, der sich schuldig fühlt, den aber der Himmel von Schuld freispricht, ähnlich geht es auch der Amme in den französischen Dauphin-Liedern, — überhaupt überall, wo die alt-völkische Tatbewertung der neueren individualen motivischen Bewertung gegenübertritt: wie bei Isabella in Nr. 1470, der Kindsmörderin Nr. 56 und vielen anderen.[238])

II. Individual-gesteigerte Persönlichkeitseigenschaften.

Die volkstypischen Persönlichkeitseigenschaften vermögen durch das in ihnen enthaltene ideale Moment den Einzelnen über den absoluten Durchschnitt so emporzuheben, daß sich ihm die allgemeine Teilnahme zuwendet, können ihn jedoch noch nicht zum eigentlichen Helden machen. Wenn überhaupt, so ist eine solche dichterische Steigerung des Persönlichen am ehesten von der Seite

des Volksgeistes her zu erwarten, die schon an sich am entwickelsten ist: von der Seite der Gefühle und Triebe. Heroische Triebe und Gefühle sind es denn auch vor allem, die in der Volksdichtung der Einzelpersönlichkeit als solcher tragische Würde mitzuteilen vermögen, wobei natürlich wieder die Triebe, als dem schaffenden, selbstbewußten Persönlichkeitswillen näher stehend, vor den mehr passiven Gefühlen den Vorrang haben. Nennt man heroisch eine Zweckhandlung, die unter Einsetzung der ganzen Persönlichkeit des Handelnden geschieht, so kann man, vom Gefühl über die Triebe zum Willen[239]) aufsteigend, folgende Arten des Heroismus unterscheiden: den abwehrenden, behauptenden, erobernden und schaffenden Heroismus. Die heroische Triebhandlung, — hier etwa mit dem erobernden Heroismus zusammenfallend, — bildet die äußerste Grenze des dem Volke Erreichbaren; alles was jenseits liegt, also der schöpferische Heroismus der willens- und geistesgewaltigen Persönlichkeit, wie er Gegenstand und Ideal der Individualtragödie ist, ist dem Volksgeist nicht mehr faßbar und daher auch nur in ganz vereinzelten und schwachen Ansätzen in der Volksdichtung zu finden.

Da die Helden der Volksdichtung gesteigerte, aber in ihrem Wesen nicht veränderte Abbilder der Wirklichkeit sind, wie sie sich in den Seelen der Liedsänger spiegelt, so nehmen sie nicht nur an den herrschenden Gefühlen und Gefühlsrichtungen jener Wirklichkeit teil, sondern auch an deren gesamter seelischer Disposition, der allgemeinen Gefühlsempfänglichkeit und der spezifisch-jugendlichen Gefühlsweichheit. Gefühlsempfänglich und gefühlsweich sind beide Geschlechter in der Volksdichtung in gleich hohem Grade, insbesondere ist eine forcierte Männlichkeit, die sich etwa ihrer Gefühlsweichheit schämt, kein Ideal der Volksdichtung.[240]) Leidenschaftlich aufwallende Eifersucht herrscht neben fast „weibischer“ Weichheit in der Seele des eifersüchtigen Knaben Nr. 48a: „mein feines Lieb ist gestorben“: so klagt traurig der, der eben sein Lieb umgebracht, und der Pfeifer Nr. 48f verliert sich vollständig, indem er sich willenlos seinen Schmerzgefühlen hingibt. Auf dieser Basis der allgemeinen Gefühlsempfänglichkeit, -nachgibigkeit und -intensität erheben sich nun bis zum Heroischen die als Hauptbestandteile in passive Affekte eingehenden persönlichen Neigungsgefühle der Liebe und Trauer, das sittliche Gefühl der Reue und das religiöse der Ergebung. Als Beispiele heroischer

Trauer- und Liebesgefühle nenne ich die Königskinderlieder Nr. 84/85 die Treuknabenlieder Nr. 93, den erschlagenen treulosen Liebsten Nr. 482 und die zahlreichen Todwundenlieder Nr. 96.[241]) Das sittliche Gefühl der Reue steigert sich bis zum Heroischen im Ritter und Schildknecht Nr. 105, in den Graf-Friedrichliedern Nr. 107, in den Ritter-Magd-Liedern Nr. 110, das religiöse Gefühl der Ergebung in Gottes Willen im Steutlingerlied Nr. 103, in der Nebenhandlung der Weißenburglieder Nr. 102[242]), besonders schön im Todesbrautliede Nr. 108a, welch letzteres Liebe, Trauer, Reue und Ergebung in sich vereinigt.

Diesem Heroismus des reinen Leidens schließt sich als mehr tätiger an der abwehrende und behauptende Heroismus der Treue. Auch ihm fehlt noch die positive, schaffende Tendenz, er bewegt sich noch ganz innerhalb des reinen Trieblebens. Die Treue, — sei es nun Liebsten-, Knappen-, Familien- oder Religionstreue, — ist in der Volksdichtung sehr verbreitet, heroisch wird sie jedoch verhältnismäßig selten und nur, wenn ein Entsagen mit ihr verbunden ist. Daher ist Opfermut das Kennzeichen dieses Heroismus. Wir haben ihn z. B. im Hohen-Lied der Liebstentreue vom todwunden Knaben Nr. 96, in welchem Treue über den Tod hinaus bis in alle Ewigkeit von der zurückbleibenden Liebsten verlangt, und, — wie es die ideale Entwickelungslinie fordert, — auch gehalten wird; weiter in den Treuknabenliedern Nr. 93, in den Lenoren- und Ringliedern Nr. 197 und 65, und in besonders anziehender Darstellung in den Totenamtliedern Nr. 94, wo die von allen verlassene Liebste als moderne Antigone in völkischem Gewande ihren Geliebten mit dem Schwert bestattet und dann aller Weltfreude entsagt. Die höchste Treue opfert um der Liebe des Geliebten willen das eigene Leben, wie es die schöne Bernauerin im Lied Nr. 92 tut: „Und eh' ich will lassen mein'n Herzog entwegn, so will ich lassen mein jungfrisch Leben". Solcher reiner und zugleich heroischer Liebestreue sind in den Volksballaden nur Mädchen fähig: eine heroische Gattentreue existiert nicht. Ausschließlich männlich ist die Knappentreue. Heroisch wird sie jedoch nur ganz selten. Zu nennen ist eigentlich nur ein einziges Lied: das Schildknechtlied Nr. 77b[243]) und vielleicht noch die rein innerliche, entsagende Treue Steutlingers gegen seinen Herrn, der ihn betrügt und tötet.[244]) Treu ist auch der Knappe und Sohn des Lindenschmidt Nr. 247, sowie der Knappe im Weißenburgliede

Nr. 102, der sich weigert, seinen einstigen Herrn meuchlings zu ermorden.[245]) Heroische Familientreue ist wieder häufiger: als schwesterliche Treue im Treuschwesternlied Nr. 185, wo das Mädchen, um ihren Bruder vom Galgen zu retten, das schwerste Opfer weiblicher Selbstüberwindung bringt[246], als mütterliche Treue in verschiedenen Liedern, besonders im Wassermannlied Nr. 1; nebenmotivisch ist die treue Aufopferung der Tochter für den alten Vater im Markgrafentöchterleinlied Nr. 182a. — Ganz vereinzelt begegnet in deutschen echten Vll., — abgesehen von Märtyrerlegenden, die völkischen Geist nicht rein wiederspiegeln, — Treue gegen ein rein ideales Gut wie die Religion. Während in der französischen Volksdichtung heroische Religionstreue, im Laien-Märtyrertod sich bewährend, wenigstens in einigen echten Vll. zu finden ist[247]), fehlt sie fast ganz in der deutschen Volksdichtung. Als einziges Beispiel könnte man die Jüdin Nr. 98a,c,d anführen, die nicht von dem Glauben ihrer Väter lassen will und ihm Liebe und Glück opfert[248]).

Einen großen Schritt nach der Persönlichkeitsseite hin tut der Heroismus des tatkräftigen Willens. Zunächst erscheint die völkische Existenz dieses Heroismus selbst als ein schwer zu lösendes Problem. Man fragt sich nämlich, wie das Volk überhaupt zu einer Heldenverehrung kommt, zu der es doch, da der Held notwendigerweise als das auf sich gestellte, eigenwillige Individuum der Feind alles Kollektivistischen sein muß, nicht die geringste Veranlassung hat. Die Schwierigkeit das Rätsel zu lösen, das uns Wirklichkeit und Dichtung mit ihrer unleugbaren Persönlichkeitsverehrung aufgeben, verschwindet aber, wenn man sich daran erinnert, daß das absolute Volk eine Abstraktion ist, daß es in Wirklichkeit eine absolut kollektivistisch denkende Masse absolut gleicher Individuen nicht gibt: daß zum mindesten also gelegentlich aus dem Volke heraus ein Zugang auch zum Allerpersönlichsten gefunden werden kann und muß. Hieraus begreift sich eine Heldenverehrung als Einzelerscheinung, noch nicht aber ihr tatsächliches Allgemeinvorkommen.[249]) Betrachtet man sich jedoch den Volkshelden genauer, so wird auch dies verständlich: man sieht dann, daß der verehrte Volksheld gar nicht im Wesen identisch ist mit dem der individualen Kultur, dem zweckstrebigen, bewußten und willensstarken Individuum, sondern daß er etwas viel Allgemeineres, Unpersönlicheres, von dem Kulturhelden sehr Verschiedenes,

von der Persönlichkeit des Volksgenossen jedoch noch wenig Unterschiedenes ist. Wohl neigt auch der Volksheld zum Persönlichen hin, wohl sind es spezifisch persönliche Eigenschaften, die einen Lindenschmidt, eine Eppele von Gailingen, einen Stortebecker[250]) auszeichnen: aber wie wenig sind sie doch „große" Persönlichkeiten! Was das Volk an ihnen bejubelt, ist gar nicht das individuale Wollen, sondern die triebartige, lustige, anreizende Drauflosgängerei. Daher zieht das Volk den Räuber und den Abenteurer dem Soldaten und dem Feldherrn, — die doch alle gleich tapfer sind, — vor. Nicht das Beherrschen der Willenskräfte wird bewundert, sondern das freie, ungehemmte Spiel gewaltiger Triebe. Der große Reiz, den solche Heldengestalten auf die Volksphantasie ausüben, ist also einmal der Reiz des bunten, wechselvollen Geschehens überhaupt, der Reiz des beschleunigten Vorstellungswechsels, und zum zweiten der suggestive Lustreiz der vorgestellten starken Triebbetätigung. — Wie wenig die Volkshelden Persönlichkeiten im Kultursinne sind, wie wenig ihre Tapferkeit bewußte Willensbeherrschung ist, zeigen die völkischen Nachkommen der alten Heldenlieder[251]), jene echten Volksballaden mit ihrem konfliktlosen Willen und ihrer unzwiespältigen Tatkraft. Gegenüber diesen alten Heldentypen schwindet geradezu jede tragische Befürchtung im Hörer, der die alles bewältigende Sieghaftigkeit[252]) jener kennt und daher von vorn herein an eine ihnen ernstlich Untergang drohende Gefahr nicht glauben will. Und so ist es denn bezeichnend, daß die echte Volksballade vom Hildebrand Nr. 22 trotz der tragischen Anlage, trotz des gegebenen Willenskonfliktes versöhnlich schließt.[253]) Wie sollte auch ein Held, d. h. das absolut höchste, nicht zu überbietende Maß von Tüchtigkeit, Tapferkeit, Triebgewaltigkeit und Kraft einen andern wirklichen Helden besiegen können? Ich glaube in der Tat nicht an die Möglichkeit völkischer Halbhelden, denn ich sehe nicht, was der völkischen Vergöttlichung, Verabsolutierung des von ihm Verehrten auf halbem Wege Halt gebieten sollte, namentlich wo es sich um mythische, rein dichterische Gestalten handelt. Aber auch halb-menschliche Helden können nicht überwunden werden außer durch tückischen Zufall, Verrat oder eine dämonische Gewalt. Eine echte Heroentragik kann nur auf dem Gebiet der Individualdichtung entstehen, denn nur diese kennt Helden, die auch überwunden werden können. Als daher die Sänger und „Zusammendichter"[254]) jener alten tragischen Epen verstummten,

zerfielen naturgemäß diese Gesänge wieder in ihre völkischen Einzelbestandteile mit je nur einem wirklichen Helden: und damit wurden nunmehr auch die tragischen Willenskonflikte unmöglich. Der Heros wurde wieder Abenteurer und Märchenheld, der Ungeheuer bezwang, Wundertaten an Kraft verrichtete, aber keine ihm ebenbürtige Gegner mehr fand: das Idealbild der völkischen Triebe. — Doch wie überhaupt alles Naturmythologische, so schwanden auch die alten Volkshelden immer mehr aus dem Bewußtsein des Volkes oder zogen sich auf die niedere Sturfe des Märchens zurück. An ihre Stelle traten in der ernsten Volksdichtung als Gegenstände der Bewunderung neue, menschliche oder halbmenschliche Helden, die nun freilich genau wieder die gleichen volkscharakteristischen Eigenschaften erhielten, nur daß diese nun noch reiner, unverfälschter erstrahlten als bei den alten, die doch zum guten Teil das Werk stark individualer Dichter waren: das Tatenreiche, Wechselvolle ihres Schicksals, die kühne Draufgängerei sind bei ihnen noch verstärkt worden, dagegen sind sie keine halbgottähnlichen Idealgestalten mehr, sondern menschliche, höchstens daß ihnen wie Halewyn und Eppele von Gailingen noch etwas vom Zauberer anhaftet.[255]) Diese Helden sind Räuber und Abenteurer und im wesentlichen „Unpersönlichkeiten", blinde Triebgewalten. In der Volksdichtung beliebt sind namentlich die Räuber und ihre Abarten: Seeräuber, Raubritter, Straßenräuber und Wildschützen. Prachtvoll sind die Seeräubertypen Her Hinrich Nr. 38, Stortebecker Nr. 233 und die Raubrittertypen Eppele von Gailingen Nr. 230 und Lindenschmidt Nr. 246/277[256]). Als „schädliche" Menschen fallen diese Räuberhelden schließlich dem Gericht zum Opfer, das ihnen den Kopf vor die Füße legt[257]), damit ist aber keineswegs gesagt, daß sie nun an ihrer „Schuld" zugrunde gingen. Für einen schwer Schuldigen fühlen kann das Volk in der Regel nur, wenn die Schuld in den Liebesumkreis fällt: hier dagegen liegt im völkischen Sinne höchstens eine ganz geringe Schuld vor. Diese Helden haben sich ja nicht am Bauern, am Volk versündigt, sondern an den verhaßten Städtern: an ihnen werden alle die Greueltaten vollführt, wie sie im Lied Nr. 230 geschildert sind, und sie setzt das Volk absichtlich ins Unrecht. Oder ist es kein Unrecht, einen braven Mann wie Eppele von Gailingen zu verhöhnen?[258]) In dem Gebaren dieser Räuber liegt, da eine absolute Moral für den Bauern ja nicht existiert[259]), nichts, was zu tadeln wäre.

Ginge aber das Grauenhafte, Grausame der Untat etwa auch für das Gefühl des Volksmannes zu weit, nun, so tut die Kühnheit, die rasche Schlagfertigkeit und Tatkraft, die Abenteuerlichkeit, die Frische und Heiterkeit dieser Helden das ihrige, um eine etwaige „Schuld" zu verdunkeln und vergessen zu machen.[260]) Der Tod, den sie erleiden, ist damit zu einem unglücklichen, unverdienten Zufall[261]) geworden, — keine Sühne! — und man hatte demgemäß Mitgefühl[262]) mit dem Räuber, der in stolzer Haltung[263]) gefesselt zum Richtplatz geführt wurde. Um den reckenhaften Stortebecker weinten die Frauen. — Die Räuber sind denn auch in der Volksdichtung nie ausgestorben, sondern immer sehr beliebt geblieben[264]), nur daß sie nach Ort und Zeit die Gestalt wechselten. Noch heute entstehen genug Räuber-[265]) und Wildschützenlieder[266]) im Volke. Doch scheinen immerhin gegenwärtig eine andere Art Helden mehr im Vordergrunde der völkischen Teilnahme zu stehen; die Kriegshelden, deren vornehmster Typ Prinz Eugenius ist. Sind diese durchgängig untragischen Lieder auch äußerlich neu, so sind sie doch in ihrem Kern die alten geblieben, insbesondere sind alle diese verherrlichten, sieghaften Kriegshelden Prinz Eugen, Friedrich der Große, Wilhelm I.[267]) noch genau die reinen Triebwesen der alten Heldenlieder. — Weiblicher Heroismus des tatkräftigen Willens ist etwas ganz Seltenes im deutschen Volkslied; zu einer tragischen Tat führt er wohl nirgends. Die eigentliche Heldenjungfrau ist hier bis auf geringe Ansätze, — so im Grafen von Rom Nr. 29,[268]) — unbekannt. Im Französischen ist der Typus des errettenden Mädchens häufiger; so die als Soldat verkleidete Jungfrau, die ihren Geliebten im Heere sucht, nach sieben Jahren findet, ihn aus einer Not befreit oder seine Untreue rächt.[269]) Auch die Tapferkeit im Kriege fehlt nicht ganz, doch enden solche Erzählungen meist nicht tragisch und haben auch nicht einmal ihr Schwergewicht im eigentlichen Heldenmäßigen, sondern in der Liebe. Die Rettungstat der Jungfrau von Orléans besingt, meines Wissens, kein echtes VI.[270]) Tapfer sich wehrende und rächende Mädchen sind ebenso selten. Als Beispiel unter wenigen nenne ich etliche Ulingervarianten Nr. 41, besonders Nr. 41k.[271]) Das Leiden überwiegt eben das Tun in der Volksdichtung bei weiblichen Personen begreiflicherweise noch mehr als bei männlichen.

III. Komplizierte Charaktere.

Die große Mehrzahl der Volkspersönlichkeiten hat keine „Eigenart." Wohl zeichnen sich die meisten Helden durch bestimmte Charakterzüge vor ihrer Umgebung aus, aber diese Charakterzüge bleiben typisch und verhältnismäßig unpersönlich. Nun finden sich jedoch unter den Volksballaden auch einige, die in der Charakterzeichnung weit vom sonst Üblichen abweichen.[272]) Eine Analyse dieser eigenartigen, ja bisweilen recht komplizierten Heldenseelen vorzunehmen, würde gewiß nicht ohne Interesse sein, jedoch die Aufgabe des gegenwärtigen Versuchs, der nur das unzweifelhaft Völkische der Volksdichtung zum Gegenstand hat, überschreiten. Der Begriff des Völkischen ist nun freilich keineswegs so klar und scharf begrenzt, daß man sagen könnte: dies ist Volksgut und das gehört dem Individuum, doch erregen einige Lieder, die zudem meist Unica sind, durch die individuale Zuspitzung ihrer Handlung und ihrer Charaktere, in bestimmtester Weise den Verdacht, sie seien gar keine echten Vll., sondern zum mindesten den Urindividualliedern noch sehr nahe stehend. Für die Psychologie der Volksdichtung ist daher aus ihnen nicht viel zu gewinnen. Desto schöner und klarer erhellt das eigentümliche Wesen der Volksdichtung aus dem Gang der Entwickelung, den einige von ihnen genommen haben. In Folgendem soll nun an einem der interessantesten und räumlich-zeitlich verbreitetsten Volksliede dem Tannhäuserlied, die volksdichterische Entwickelung, deren einzelne Glieder hier in seltener Vollständigkeit erhalten sind, näher betrachtet werden. Es wird sich zeigen, daß bei dieser Entwickelung zwar gerade das Persönliche dem unbedingtesten Wandel unterworfen ist, daß jedoch dieser Wandel nach einer allgemeinen, für alle Volksliedentwickelung typischen Richtung vor sich geht, die wir als die der Vereinfachung und gleichzeitigen Gefühlsbetonung bezeichnen können.

Vom Tannhäuserliede liegen eine Unmenge teils alter, teils neuerer Varr vor. Trotzdem die älteren Varr, wohl infolge der die natürliche Entwickelung kreuzenden Drucküberlieferung, nur wenig von einander abweichen,[273]) lassen doch auch sie schon eine Tendenz zur Charaktervereinfachung erkennen. Im ältesten Text, Nr. 17a, ist Tannhäuser ein abenteuernder Ritter, der trotz tiefer Reue und trotz seines heißen Bemühens, Sündenvergebung zu erlangen, verdammt wird, auf „ewiglich ohn' Ende" im Venus-

berg zu bleiben.[274]) „In Jammer und in Leiden" nimmt er von der Welt und der Jungfrau Abschied, und trägt mit heroischer Ergebung sein trostloses Schicksal. Gottes Gnade wird er nie erlangen; es gibt für seine Schuld in aller Ewigkeit keine Vergebung, nachdem Gottes Schicksalswille sie ihm durch den Mund seines irdischen Stellvertreters versagt hat. Das Wort des Papstes hat absolute Schicksalsgewalt und ist unwiderruflich wirksam, mag es auch ein sündiges Wort gewesen sein, und mag auch der Papst selbst dafür „ewig sein verloren."[275]) Das Tragische, ans Furchtbare grenzende Schicksal Tannhäusers objektiviert sich in seiner Seele als innerer Kampf und innere Vernichtung. Nicht freudig kehrt er in den Berg zurück, sondern hoffnungslos, als ein Weltausgestoßener. — Das hundert Jahre nach dem ältesten gedruckte Tannhäuserlied Nr. 17 b unterscheidet sich von jenem noch sehr wenig, doch ist bereits eine Gefühlserweichung am Schluß eingetreten. Das Grausam-Widerspruchsvolle der ewigen Verdammnis ist hier gemildert: sicher muß Tannhäuser bis zum jüngsten Tag in dem der Hölle gefühls- und vorstellungsverwandten[276]) Venusberg sich in Reue verzehren, viel tausend Jahre lang, — dann aber eröffnet sich ihm der Ausblick auf die göttliche Gnade.[277]) Hierdurch verliert nicht nur der Leideindruck an Schärfe, sondern auch der Charakter des Helden an herber Größe. Tannhäuser ist jetzt nicht mehr der Verbrecher an einem unbarmherzigen Fatum, nicht mehr der zur Verdammnis prädestinierte Heros, sondern ein sündiger Mensch, der sich gegen einen persönlichen und bei aller Gerechtigkeit doch allgütigen Gott vergangen hat. Der Antik-Schicksalsmäßige ist dem christlichen der göttliche Gnade gewichen. Äußerlich freilich ist Tannhäuser nur wenig verändert: er ist der höfische, abenteuernde Ritter voll Willenskraft und Reueenergie geblieben. — Das folgende Lied, Nr. 17 c, ist zwar älter als das vorhergehende, zeigt aber, daß es einen längeren Typisierungsprozeß hinter sich hat als jenes. Tannhäusers Charakter ist hier wesentlich vereinfacht; er ist nicht mehr der resignierende innere Kämpfer, den Reue und Buße innerlich vernichten: er ist derber, einfacher, ungebrochener. Das beweist sowohl sein energischer Ausfall gegen die Pfaffen,[278]) als auch sein starkes Vertrauen auf die endliche Gnade Gottes.[279]) Dies Vertrauen erscheint hier also bereits vergegenständlicht, nicht mehr ein bloßes Teilnahmeerzeugnis in der Seele des Hörers. Tannhäusers Charakter gewinnt an Kraft, verliert aber dabei an Fein-

heit und Zartheit. Hand in Hand mit der durch diese Vereinfachung bewirkten Leidminderung Tannhäusers, geht die des Papstes, der nun, indem er reuevoll für Tannhäuser im Himmel bittet, sich selbst dem schwersten Schicksal, der ewigen Verdammnis entzieht.[280]) Aus einer irdisch-göttlichen Schicksalsmacht ist ein irrender, sündiger Mensch geworden, aus einem Gebieter über Himmel und Hölle ein Sünder unter vielen. — Die folgenden Varr, die sich nicht mehr genau chronologisch ordnen lassen, gehören sämtlich dem 19. Jhdt. an, sind also etwa 300 Jahre jünger als der älteste Text. Die Charakterspaltung ist in 18 a, wie es sich schon in 17 c vorbereitete, ganz weggefallen, ebenso aber auch die Charakterselbständigkeit. Das Verlassen des Venusberges ist nicht mehr freier Willensentschluß, nicht mehr rein eigene Tat, sondern geschieht auf überirdische Traummahnung[281]) hin; die innerliche Reue hat sich zur katholisch-kirchlichen Bußfertigkeit[282]) veräußerlicht, ebenso ist die alte titanenhaft anmutende Ergebung und Unterwerfung unter den Allmächtigen, die innerliche Zerrüttung und Vernichtung dem Gottvertrauen, der Frömmigkeit gewichen.[283]) Tannhäuser ist nun kaum noch mehr als ein frommer Durchschnittsmann, fast ohne alle persönliche Größe. Natürlich wird dieser Sünder, der sich durchaus nicht in Reue verzehrt, auch nicht ewig verdammt.[284]) Nicht als trotziger Sünder, aber auch nicht als innerlich Zerrissener kehrt er in den Venusberg zurück: sondern als einer, der dort nichts will, als „Gottes Gnad erwarten.“[285]) Die männliche vornehme „höveschеit“ des alten Ritters ist zu kindlich-frommer Schlichtheit geworden, die dem früheren erhabenen Sünder nun etwas Rührendes verleiht. — Noch mehr veräußerlicht ist Nr. 18 b. Hier hat die Handlung fast nur noch das Aussehen und die Bedeutung einer Wundergeschichte, von der die Persönlichkeit vollkommen überwuchert wird. Tannhäuser nimmt sein Geschick selbst nicht mehr schwer, — er fühlt sich als einfachen Sünder, der, indem er sich zur Beichte anschickt, glaubt, sein Möglichstes getan zu haben.[286]) Nachdem ihm der Papst die Absolution verweigert, die er ihm offenbar schuldete, fällt nun alle Verantwortung auf den Papst, und Tannhäuser schwankt keinen Augenblick was er zu tun hat: er geht schlafen „uf Frau Vrenes Berg.“[287]) Sein Charakter erschöpft sich in einer gewissen kindlichen Naivität und Frömmigkeit. — Immer mehr verschwindet nun der charaktervolle Sünder. In Nr. 18 c wird Tannhäuser durch

das Barbarossamotiv [288]) verklärt, d. h. in eine noch unbestimmtere, unpersönlichere Region gerückt, — was zwar der poetischen Energie des Liedes zu gute kommt, aber alles Individuale vollständig verdeckt. Ursprünglich erzählte das Lied von einer individualen, willensbewußten Tat: jetzt ist es in der Hauptsache die Schilderung eines verhängnisvollen Geschehens. — Etwas abweichend lautet Nr. 18 d. Doch auch hier ist das Typische dominierend geworden, diesmal nicht veranlaßt durch sagen-, sondern durch legendenhafte Heiligenmystik. Tannhäuser wird ein frommer Einsiedel, den Christus persönlich, indem er ihm mit einer „rothen Fahn" entgegenschreitet, zu sich in den Himmel nimmt.[289]) Zugleich freilich haben wir hier wieder eine bedeutende Verinnerlichung, jedoch, und das ist bezeichnend, rein auf völkische Weise, rein nach der Gefühlsseite hin! Nicht der willensstarke Sünder und Büßer ist Tannhäuser, sondern der tiefbereuende arme Sünder, dessen Größe allein in seiner willenlosen Hingabe an Gott besteht! Was ist von dem Charakter übrig geblieben? Reines Gefühl, reine Passivität, reine Willenslosigkeit, reiner Heroismus der Ergebung. Und so wird denn in diesem Liede auch die Gnade Gottes nicht erwartet, erhofft, ersehnt: nein, sie wird erreicht. — In ähnlicher Richtung hat sich das kurze Balthasarlied,[290]) der jüngste Sproß der „Tannhäuser", entwickelt. Alles ist hier stark vereinfacht, auf ein Minimum reduziert, dabei aber gefühlsmäßig vertieft. Die Schuldtat selbst ist ganz zurückgetreten, nur daß sie eine „schwere Sünde" war, wird berichtet, dagegen liegt aller Nachdruck auf dem Sündegefühl, mit dem das Lied anhebt. Balthasar-Tannhäuser aber ist ein armes Menschenkind, das Mitleid verdient. Bedeutsamkeit und Größe hat nunmehr nur noch das dargestellte menschliche Leidgeschehen.

Anmerkungen.

[1]) Volkelt, Syst. d. Aesth. I p 36.

[2]) Wundt, Grundriß[7], p 28.

[3]) Ebenda, p 29.

[4]) Volkelt, Syst. d. Aesth. I, p 41.

[5]) Volkelt, Aesth. d. Trag. p 11, Syst. d. Aesth. II, p 298.

[6]) Vgl. unten p. 66 ff.

[7]) Die formalen Verstärkungen p. 62, 68 unten.

[8]) Volkelt, Ästh. d. Tragischen p. 22, Syst. d. Ästh. II p. 337 (für das Tragische geltend).

[9]) Böckel, Ps. d. Vd., p. 228 Anm.

[10]) Syst. d. Ästh. I p. 157 ff.

[11]) So gibt z. B. die Erläuterung Böhmes, Lh. I p. 148 f., zu den Ulingerliedern zwar Aufschluß über die mutmaßliche Urgestalt der Sage, die einem hypothetischen Urlied zugrunde gelegen haben mag, doch aber für keine der vorhandenen Varr eine zureichende Erklärung. Von einem „Abbaden des Aussatzes" ist in keinem der überlieferten Lieder eine Spur zu entdecken. Vergleiche dazu die richtige Bemerkung Reifferscheids (Westf. Vll. p. 164) gegen Vilmar. Ähnliches Bspl. bei Reuschel, p. 132.

[12]) Vgl. unten Anm. 73 (Ulingerlied).

[13]) Wundt, Grundriß, p. 201 f.

[14]) Über das gegenständliche Leid des Leichnams vgl. p. 26 f., 66.

[15]) Str. 3: „Die Otter glänzt mit hellen bittern Schmerzen".

[16]) Böhme, Lh. I p. 177 Anm. u. 179 Anm., steht diesen Liedern völlig ratlos gegenüber. Er sucht nach vernünftigen Gründen und übersieht die feinbeobachtete, tatmotivierende Kraft der Affekte. Das in allen Varr wiederkehrende „springen" des Mädchens deutet ja schon von vornherein auf eine sehr affektschwangere Atmosphäre!

[17]) Weitere Beispiele leidsteigernder Vorahnungen und Vorzeichen: Nr. 95, Str. 3; 41b, Str. 9; 110f.; 186c, Str. 8, 9; 1344; 1g, 2e.

[18]) Weitere Beispiele gegenst.-subj. Leidsteigerung: das Leid des Ritters Nr. 110f, das wundervoll durch Wirkung veranschaulichte des Mädchens in Nr. 185, das Leid Lussewinens in Nr. 46, das des Bettler-Grafen Nr. 99, Str. 13—16.

[19]) Als Symptom solcher Veräußerlichung erscheint mir u. a. die für eine wirksame Steigerung unzweckmäßige Anordnung der Parallelglieder, z. B. in Nr. 78d (vgl. Lh. I p. 266 Anm.), oder die abschwächende Verdoppelung, z B. in Nr. 99, Str. 15.

[20]) Text vollständig bei Uhland, VII., Nr. 76A.

[21]) Weitere Beispiele: Nr. 185b gegen 185a (Str. 17—19); Nr. 61c, d, f, g gegen 61a, b (Str. 14)e.

[22]) Vgl. unten Anm. 188.

[23]) Ihr fiel die gegenst.-subj. Leidsteigerung, wie gezeigt, fast durchgängig zum Opfer. Vgl. oben p. 22f.

[24]) Ich schließe mich der Auslegung an, die Böhme gibt, Lh. I p. 338. Sie erscheint mir einfacher und natürlicher als die bei Reuschel, Streifzüge, p. 132 angeführte.

[25]) Nr. 102a, Str. 25 heißt es von einem „Fingerlein":

„Wann ich es an thät schauen,
So hätt mein Herz gross Klag."

[26]) Am schönsten in Pierre de Grenoble, Doncieux, Nr. XXVII.

[27]) Dieses Veranschaulichungsmittel darf nicht unterschätzt werden. Die „anschauungskahlsten" Worte erhalten oft Leben, Farbe und Wärme, wenn man sie sich gesprochen vorstellt. Insbes. steht in der Vd. der Anschauungswert einer beginnenden Rede dem einer Handlung vollkommen gleich, wie sich aus ihrer erhaltenden Wirkung bei der Tradierung erweisen läßt.

[28]) Nr. 102d, Str. 17, 18; 102f, Str. 12, 14; 102g.

[29]) Nr. 39a, Str. 4, 5; 39b, Str. 2; 39c, Str. 6, 7.

[30]) l'Houet, p. 129, 270.

[31]) Nr. 87 ist kein echtes VI.

[32]) Für unsere Zeit und unser Volk freilich über das erlaubte Maß hinausgehend. (Vgl. Böckel, Ps. d. Vd. p. 285f.). Den Bruder ereilt die Strafe natürlich nicht deshalb, „weil er unüberlegt gehandelt hat", wie Böckel, Hdbch. p. 140, will.

[33]) Auch Nr. 107a, Str. 31.

[34]) Hierauf deutet bezeichnender Weise nur eine Varr: Nr. 57a (Str. 15) unbestimmt hin. Bei den übrigen findet sich diese der Masse wohl unfaßbare Komplikation des Verbrechens nicht.

[35]) Dieses Lied ist ein schönes Beispiel für eine der Volksdichtung eigentümliche Erscheinung, die man „Isolierung des Objektiven" nennen könnte. Vgl. Nr. 57a, Str. 12, 13; 57b, Str. 4: die Mörder stellen sich als Mörder vor; 57d, Str. 13, 14; 39a, Str. 25; 102d, f, g: der Mörder als Richter; 109g: der Schuldige als Rächer.

[36]) Nr. 100a, Str. 4; 100b, Str. 4.
Nr. 100c, Str. 6:

„Darin satt he wol söven Jâr,
Sin Kop wart witt, sin Bart wart grau,
Sin Mot begund em to breken,
Nen Wort konde he mer spreken."

[37]) Der Stoff stammt aus dem Nordischen; vgl. Lh. I p. 576 Anm. —

Die sonstigen deutschen Schaudermären sind entweder bänkelsängerisch oder komisch. (Vgl. Lh. Nr. 153a): stehen also auf völkisch prinzipiell leichtwertigerer Basis.

[38]) Als seltenes Beispiel einer körperlichen Leidhäufung: Nr. 93.

[39]) Vgl. auch Nr. 100a, b, c.

[40]) Im Französischen besonders Doncieux, Romancéro XXVII.

[41]) Nr. 93a, Str. 4, 8, 10: das Stummsein als Krankheitssymptom.

[42]) Schilderung der Teilnahme in der bekannten Trias: Hören, Schauen, Greifen; das Weinen 93c, Str. 5 etc.

[43]) Weitere Beispiele Nr. 197, Nr. 1470.

[44]) Nr. 107a, b, d.

[45]) Nr. 107c Gift; die Mutter als Hexe.

[46]) Ähnliche Zufallsverletzungen, Nr. 1469, Nr. 1470.

[47]) Kindlicher Hunger nebenmotivisch in Nr. 209, 210.

[48]) Als Bpl. einer Leidbetonung durch persönliches Wissen, vgl. die von Voretzsch ZVVk. III, p. 181 angeführte.

[49]) Vgl. unten p. 50f., 71f., Anm. 116.

[50]) Vgl. unten p. 64.

[51]) Wundt, Vps. II, III p. VI.

[52]) Wundt, Vps. II, III p. 35.

[53]) No. 68a, c; Nonnenklagen No. 915—923. — Die französische Vd. ist reich an derartigen Gesängen.

[54]) Mehr als in den Vdd. Kathol. Länder. Vgl. unten Anm. 75.

[55]) Wundt, Vps. II, III p. 688. „Der gröbere Verstoß gegen die Sitte" gilt „im allgemeinen zugleich als religiöse" Verfehlung.

[56]) Aus dem frz. Vl. ist es so gut wie ganz geschwunden, wie überhaupt fast alles Märchen- und Sagenhafte. Märchenhaften Charakters ist bei Doncieux nur ein einziges Lied: No. XVI.

[57]) Hildebrand, Materialien p. 136 findet in No. 19c „unnütze, törichte Grausamkeit"; auch Goethe (Rez. zum Wunderhorn) hält das Lied für „etwas konfus". Vgl. Lh. I p. 54 Anm.

[58] Ähnliche gefühlsmäßige Abschwächungen sagenhafter Vorstellungen in teilweise klar ersichtlicher Entwickelung: No. 1/2; 78; 41/42; 17/18.

[59]) Eine österreichisch-schles. Lesart hat nach Reifferscheid, Anm. zu No. 2, eine von vornherein morsche Brücke. Eine ähnliche Rationalisierung Lh. 2f, Str. 9.

[60]) So ist auch im frz. Brückenbruch, Doncieux No. XXXV das ursprünglich Schicksalsmäßige, das bei Bladé, Armagnac etc. p. 84 noch durchblickt, ganz geschwunden. Zugleich ist aber hier eine neue schicksalsmäßige Beziehung hergestellt. Vergl. unten p. 38.

[61]) Böckel, Ps. d. Vd., p. 301.

[62]) Vom natürlichen Standpunkt aus erscheint der Fluch als Weissagung, Hellsehen. So in No. 99, Str. 11; ähnlich auch die „Kinderwahrreden" in No. 188b, No. 190.

[63]) Böckel, Ps. d. V., p. 301f.

[64]) Gelegentliche Ausnahmen: No. 82, Str. 8, 9, 25; 84i, Str. 4.

[65]) Böckel, Ps. d. Vd. p. 417 (zu allgemein von aller Vd.); Wundt,

Vps. II, III, p. 37 oben (Sagen). Über die ältere, noch weitergehende Wirklichkeit Hertz, p. 56.

[66]) Der Typus der Schwiegermutter- oder Stiefmutterhexe ist bes. im Französischen beliebt. Auf den hexenhaften Charakter deutet das „Herzausschneiden" und mancherlei. Beispiele sind zahlreich; vergl. Rom X p. 194—197, Arbaud II p. 69.

[67]) Vgl. die Aufzählung bei Reifferscheid p. 137.

[68]) No. 84a: falsches Nönnchen, c: schurkiger Bauer (!), d: falske Nunne, e: ebenso; g: falsche Nonne; i: alti Wib, Hex; No. 85: oude Kwene; Sahr Vl. I p. 118: böses Weib = die Mutter (Reifferscheid p. 130) Reifferscheid No. 1: falske Rune; Lh. I p. 298 Anm.: Nixe.

[69]) Vgl. unten p. 49. — Hierher gehörig auch die Wassermann-Mutter in No. 2c, Str. 13.

[70]) Deutlich ist es in No. 107c (vgl. Lh. I p. 383 Anm.), doch auch in 107b zu erkennen (Rückbeziehung der angewucherten Ulingerstrophe 19). Übrigens ist das Benehmen der Mutter in allen Varr. auffällig, nicht ganz „geheuer": nach meiner Empfindung. (Meinert, Alte teutsche Vll. 1817, p. 433 erkannte das Hexenmotiv freilich nicht.)

[71]) Dr. Faust scheint nur der Sage, nie dem Vl. angehört zu haben. Vgl. Lh. I p. 656 Anm.

[72]) No. 41k, No. 64b. — Vgl. Lh. I p. 133 Anm. Hoffmann-Richter p. 27 „Zauberkönig" Halewyn.

[73]) Im frz. Barbe-bleue tritt der Zaubercharakter mehr hervor. Vgl. bes. Decombe, p. 265, Doncieux XXX, Bujeaud II, 237, de Puymaigre 78. — Eine sehr interessante „transcendente" Ergänzung aus Volksmund gibt Meier, Schwäb. Vll. p. 303. „Man erzählt noch: wenn es dem „Räuber" gelungen wäre, die schöne Annele als die zwölfte Jungfrau zu ermorden, so würde er solche Gewalt erlangt haben, daß ihm kein Mensch mehr etwas hätte anhaben können". Also sehr deutlich noch die Zauberervorstellung! Mehr solche Aufzeichnungen wären wünschenswert gewesen. Ein Rest des Zauberhaften in dem mystischen Verführungsgesang: „ein Lied von dreierlei Stimmen" No. 41d; ähnl. 41e, 41i. Rationalistische Deutungen: Lh. I p. 149 Anm.; Böckel, Vll. aus Oberhessen p. CXIII.

[74]) No. 17a, Str. 23:

„Er zog nun wiedrumb in den Berg
Und ewiglich ohn Ende".

Str. 26 „auch ewig sein verloren!" Vgl. unten p. 86f.

[75]) Beispiele halb katholischer, halb völkischer Lehrhaftigkeit vgl. Rom. IV. 445—450. Äußerste Veräußerlichung: p. 450.

[76]) Die eigentliche „kirchliche" Sünde blickt noch durch No. 11c, Str. 14; vgl. auch 219a, sowie Köhler-Meier, No. 10. — Dass. Motiv, stark betont: Bladé, II p. 142: La damnado.

[77]) No. 61a, b, d, g.

[78]) No. 59, Str. 12, 13. Daß hier Gottesgericht und nicht menschliche Justiz vorliegt, erhellt aus Str. 11, 12, $_{1,2}$. — Für die Zukunft prophezeit: No. 188b.

[79]) No. 61a, b, d, g; 107a.

[80]) No. 188b, No. 190.

[81]) No. 11; No. 219a, b, c; No. 211; 212; 209b, c. Sehr häufig auch im Französischen. — Der Teufel als selbständige trag. Schicksalsmacht nur selten: Scheffler II, p. 151: Don Juan; Rom IV, 115. — Über die Psychogenese des Teufels: Wundt, Vps. II, III p. 743.

[82]) No. 195; 42a, f, g (Str. 9!). Auch sonstige Rächer des Mädchenleichtsinns: No. 40; (48a, b, c, d, etc.).

[83]) Vgl. auch Rom. X p. 208.

[84]) Vgl. jedoch: Böckel, Ps. d. Vd., p. 109, p. 111f.

[85]) Die sehr alte Lesart No. 1797 enthält zwar ebenfalls keine Hindeutung auf ursprüngliche Rechtmässigkeit mehr, dass diese aber ehemals bestand, erhellt aus Böckel, Ps. d. Vd. p. 286. Vgl. Lh. I No. 106, sowie Doncieux XI.

[86]) Abgeschwächt, obwohl gefühlsmäßig noch bestehend, erscheint das Racherecht des Bruders in No. 51. Dieser verfällt zwar der öffentlichen Gerichtsbarkeit, das völkische Gefühl aber spricht ihn frei. (No. 51c, Str. 11).

[87]) Volkelt, Aesth. d. Tr. p. 185f.

[88]) Die zahlreichen frz. Kindsmörderinlieder zeigen das bes. deutlich: Bujeaud II p. 240; Scheffler II p. 152, Tiersot 26, de Puymaigre 67, 68; Bladé 58f; Rom. X p. 202f.

[89]) Doncieux XXXV. — Vgl. oben Anm. 60.

[90]) Vgl. oben Anm. 82.

[91]) No. 109h, Str. 4, 6: „Kei Chind soll me zwinge zu der Eh". No. 110c, Str. 11: „Denn reine küsche Leve Dat konde uns nemant vorbeden". No. 93f; vgl. Anm. 143.

[92]) Objektiviert z. B. im Wunder des Bierglaszerspringens bei Wolfram, Nass. Vll., No. 37, Str. 11.

[93]) Hier, wie mehrenorts, bezeichnet das Wort „gefühlsmäßig" nur die Tatsache des Zurücktretens der begleitenden Vorstellungsbestandteile hinter einem starken Gefühlston: durch ein bloßes Gefühl sind natürlich Vorstellungen nie zu erfassen. Also mindestens eine dunkle Vorstellung muß auch der Ideal-Volksmann von einem natürlichen transsubjektiven Gesetz des menschlichen Geschehens haben.

[94]) Wundt, Vps.[2] III p. 77, II, II p. 178.

[95]) Innerer Tod kommt in der Vd. meist nur in Verbindung mit tiefer Reue vor. l. a. ist nur das Moralische imstande den Volksmenschen innerlich zu zerreißen. Einzelne Ausnahmen: No. 94 u. No. 48f, vgl. unten p. 45, 48.

[96]) Uhland, Vll. Nr. 88 (= Lh. Nr. 118).

[97]) Nr. 126a, b sind schwächer.

[98]) Über die stark leidhebenden Formkontraste des Kehrreims in diesem Liede vgl. unten p. 68f.

[99]) So vielleicht auch in Nr. 57. — Selbstmord „pour l'honneur garder" nicht selten im frz. Vl. Vgl. Doncieux Nr. XLII, de Puymaigre Nr. 93; ähnlich Haupt-Tobler, p. 30.

[100]) Weder das persönliche Schandegefühl allein, noch, wie Böhme will (Lh. I p. 117 Anm.) das Enttäuschungsgefühl führen hier zum Selbst-

mord. Dieser wird vielmehr motiviert durch die moralische und physische Unmöglichkeit der Heimkehr, die Furcht vor äußerer Schande und das Verlassenheitsgefühl. Vgl. oben p. 42. — Auch das Markgrafentöchterlein in Nr. 182c fürchtet die äußere Schande und wagt nur in Verkleidung heimzukehren. — Örtlich-zeitlich vereinzelt ist die Härte der Bestrafung im König von Mailand Nr. 97. Lh. I p. 350 „Das Lied stammt aus der Zeit strengster Zucht im Hause und des barbarischen Rechts: gefallene Mädchen wie Ehebrecher mit dem Tode zu bestrafen."

[101]) Über die Armut an Stoffen und den Reichtum an Gestaltungen in der Vd. vgl. l'Houet, p. 36 f

[102]) Dazu noch das wunderschöne bei Böckel, VII. Nr. 54; mehr nebenmotivisch in Nr. 212, 213, 210. Engl.-schott. Bspll. bei Böckel, Ps. d. Vd. p. 221. — Französische Rom. IV. p. 112, X 202 f, de Puymaigre p. 67, Bladé, Armagnac etc. p. 58; Bujeaud II p. 240, Rolland I p. 141.

[103]) Sowohl Böckel, Ps. d. Vd. p. 221, wie Böhme (Lh. I p. 185, nach Vilmar) stellen das Lied in vorteilhafte Parallele zu Schillers Kindsmörderin. Völkische Gefühlsinnigkeit und individuale Reflexion können in der Tat kaum besser gegeneinander ausgespielt werden.

[104]) Vgl. besond. die Mahnstrophen: Rom. X p. 201 f.; Bujeaud II p. 240 (!).

[105]) Nr. 56c Str. 7, 8. „Der Oberrichter sprichts Urteil ganz billig und recht." — Vgl. auch Lh. Nr. 2070/71/72.

[106]) Dies hindert indessen nicht eine verschiedene Betonung in den Liebesleidliedern. Vgl. unten p. 45 f.

[107]) Lh. II p. 187—223; p. 462—542. — Sittliche Trennung bei vielen „Nonnenklagen" u. verwandten Liedern (Lh. II p. 702 ff.)

[108]) Lh. II p. 598 ff, 543 ff.

[109]) Nr. 743, 754; ähnl. 744; 395a, b.

[110]) Nicht selten in der volkstypischen Gestalt des Traumes.

[111]) Nr. 205 (besond. schön 205d), 206, 207 (wohl kein echts VI.); 208. Auch Varr v. Nr. 203.

[112]) Nr. 93; Nr. 96 (ohne 96a, b). Nr. 691.

[113]) Vgl. Anm. 95.

[114]) Beispiele: weibl. Liebestod in Nr. 47, 84, 95, 86, 88, 93a—e, 93g (?) 93h, 94a, b, 95, 100, 89c, d, e (wenn man völkisch: Kloster—Tod setzen darf) 197b f.; 201a, b, c, 1470 männlich: 48f, 86, 88, 107d, e, 110g, 112.

[115]) Diesen haben von den im Lh. angeführten Varr: 84b, f, h (dazu vgl. Lh. I p. 295 Anm.: ebenso Varr aus Prov. Sachsen, p. 297 Anm. Schleswig; weiter Reifferscheid, p. 128 (!); Mündel: Nr. 17; sehr reduziert: Böckel, VII. aus Oberhessen Nr. 105.) — Regulärer, einfacher Tradierungsschwund kann bei dieser Erscheinung nicht vorliegen, da hier gerade der Anfang, der sich für gewöhnlich am besten hält (Daur, p. 85), wegfällt. Auf dem weiblichen Leid lag ein stärkerer psychischer Nachdruck als auf dem männlichen: daher letzteres eher schwinden mußte.

[116]) Böckel, Ps. d. Vd., 7. Abschn., bes. p. 90 f, 93, 96 ff. — Wolfram p 12 f.; Böckel, VII. pp. II, CLV ff.; Jungbauer, p. XIX f.: „Sprichwörter, Sagen und Märchen leben im Munde alter Leute und vor allem

lebenserfahrener Frauen." „In Bezug auf den Volksgesang ist es die Jugend, die aufnehmend, schaffend und überliefernd an erster Stelle sich betätigt." „Und vor allem der weiblichen Jugend kommt das größte Verdienst in der Hege und Pflege des Volksliedes zu. Das Mädchen ist nicht allein seines stillen und sinnigen Wesens wegen, sondern auch deshalb, weil es mehr Zeit und Gelegenheit hat, den Sangtrieb zu betätigen, besonders geeignet zu der Arbeit des Aufnehmens, Erhaltens und Weitergebens der Lieder. Jedes Geschlecht hat seine Lieblingslieder, die Burschen bevorzugen frische Wildschützen-, flotte Soldatenlieder, derbe und oft auch grobzynische Dichtungen, die Mädchen dagegen Balladen, schwermütige und süße Liebeslieder und Bänkelgesänge."

[117]) Vrgl. Anm. 114.

[118]) Dies bedarf kaum eines Nachweises. Vrgl. Anm. 114: sieben Fälle männl. Liebessehnsuchtstodes finden sich immerhin. Das „Männliche" wird in ernstgemeinten VII. nirgends hervorgekehrt oder gar in Gegensatz zum Weiblichen gebracht. Tränen fließen reichlich auf beiden Seiten. Vrgl. Lh. Nr. 89; Nr. 49 u. v. a. — Bezeichnend hierfür: Daur, p. 198 Anm.

[119]) Analog ist die Selbstverherrlichung der Berufe in den Ständeliedern, die der Spielleute in der Spielmannsdichtung (vgl. Salmân und Môrolf) etc.

[120]) Nr. 93. — Vgl. oben p. 28 f.

[121]) Nr. 93 h; Nr. 201 (bes. 201 b). — Ganz fehlt physische Ursächlichkeit im frz. Pierre de Grenoble, Doncieux XXVII.

[122]) Reines Sehnen bringt in diesem schönen Liede dem Mädchen den Tod: ein pflanzenhaftes Dahinwelken, nichts von Krankheit. Ebenso ruhig und innig ist dann der Liebessehnsuchtstod des heimkehrenden Pierre. So in Nr. 94, 85, 86, 88, 100, 1470, 47, 110 g etc.

[123]) Diese aus dem Eindruck mehrerer VII. gewonnene Ansicht finde ich bestätigt bei Wundt, Vps. II, II p. 6: „Diese Vorstellung (einer auch nach dem Tode noch latent im Körper fortlebenden Seele) selbst ist eine so natürliche, daß sie in ihren letzten, gefühlsmäßigen Nachwirkungen nie ganz verschwindet. So fest wir überzeugt sein mögen, daß die Leiche eines eben verstorbenen Angehörigen nicht mehr fühlt und empfindet, so ist doch der Eindruck seiner geistigen Persönlichkeit so fest mit seinem Anblick verbunden, daß meist eine Art gewaltsamer Selbstbesinnung nötig ist, um diese Verbindung zu lösen."

[124]) Vrgl. oben p. 29.

[125]) Mord, Totschlag und fahrlässige Tötung fallen als Gewissenssache im völkischen Sinne annähernd zusammen. Vrgl. unten p. 79, u. Anm. 147.

[126]) Wundt, Vps. II, II p. 375 spricht mit Bezug auf Bürgers Lenore von einer „magischen Wirkung der Sehnsucht Zurückgebliebener."

[127]) So meinem Gefühl nach in Nr. 99 a, b.

[128]) Nr. 112: Ritter Ewald. — Vrgl. oben Anm. 121.

[129]) Nr. 48 f, Str. 8. „Mein Herz wird nimmer lachen
Bis auf mein' letzte Stund."
(Auch hier Reue mitwirkend, wie meist beim inneren Tod.)

[130]) Unsterntod, männl. Nr. 84, 95, 100, 86, 88, 60, 61, weibl. Nr. 92.

[131]) Ähnlich Nr. 1 g — Vgl. oben p. 36.

[132]) Wundt, Vps. II,II p. 217: „Das Unbekannte wird durch eine naheliegende Assoziation des Gefühlstons zum Unheimlichen, das Unheimliche zum Zauberhaften". Dazu vergl. Wundt, Vps. II,II p. 180.

[133]) Ebenda, p. 182 f.

[134]) In diesem Sinne bedeutet das Schwinden des Zauberglaubens aus dem völkischen Denken und Dichten eine zunehmende Individualisierung desselben.

[135]) Sahr, das deutsche Vl. I p. 124, Anm., u. p. 119, Anm. Vgl. oben Anm. 68.

[136]) Doncieux XXII; Scheffler II p. 148 f; Bujeaud II 192, Rolland III p. 68.

[137]) Menschlich-natürlich, aber mit gleicher Transcendenzbedeutung noch in den Pernette-Liedern, Doncieux I.

[138]) Noch näher liegt hier freilich, einfache, unsittliche Gewalt anzunehmen. Darauf weist Nr. 100c, Str. 5; dagegen Str. 11.

[139]) Auch hier geht die Beziehung zum Liebesverbot nicht eindeutig aus dem Text hervor.

[140]) In Nr. 61 hat die Unsicherheit der sittlichen Beziehung nach zwei Richtungen hin sekundäre Motivierungen getrieben: Liebesübertretung in 61a, b, c, dagegen Diebstahlsverdacht-61e, f, zwischen beiden einzelne Übergänge. Hierzu vgl. noch Hoffmann-Richter Nr. 8, Str. 7, das. p. 18: Breslauer Var., Wolfram Nr. 44, Str. 6,9 (beide Motive enthaltend); Böckel, VII. Nr. 28.

[141]) Vgl. unten p. 85.

[142]) Doncieux Nr. VI.

[143]) Vgl. oben p. 38. — Untertragisch, tragisch und komisch ein sehr beliebter Gegenstand der frz. Vd., bes. der sog. Maumariée-Lieder. Vgl. Doncieux XII, Scheffler II, 156, Bujeaud II, 54 ff, Rom. VII p. 87 usw. — Auch Str. 93 f, p. 333, Anm. aus Böckel: Psych. d. Vd. p. 224. — Dieses Thema, ein Protest des Individuums gegen die Gemeinmoral, ist zwar in aller Literatur sehr verbreitet, doch gewinnt es in der Vd. eine ganz besondere Schärfe und Gefühlslebendigkeit dadurch, daß es sich hier gegen eine noch zu Recht bestehende, vollgültige sittliche Einrichtung wendet.

[144]) Besonders in der franz. Vd. ist die Verspottung des Ehebruchs zu Hause. Auch die Bestrafung des Ehebrechers wird sehr belacht (s. B. Lh. I Nr. 153). — Andrerseits ist es bezeichnend, daß ernstbehandelte ursprüngliche Ehekonflikte leicht zu Liebeskonflikten werden. Die Bernauerin (Nr. 92) wehrt sich heroisch, ihrem Geliebten die Treue zu brechen; aus der minnesängerlichen Glorifizierung des Ehebruchs ist im Volksgesang ein Liebesleidlied geworden: Nr. 47. (Hierauf deutet vor allem der im Lh. fehlende Ausgang bei Uhland, VII. Nr. 76 A.)

[145]) Beispiele des Liebessühnetodes: 39a, b, 42f, 48c, 89a, c, d, e, 90c 109b, c, 110a, b, c, d, e, f, 1469 usw.

[146]) Nr. 110a, Str. 14.

[147]) Vrgl. oben Anm. 125. — Gefühlsmäßig-subjektiv gilt durchaus

noch die Bewertung der Schuld nach ihren Folgen, nicht nach der Absicht. Dem entspricht es, wenn sich derjenige, durch dessen Fahrlässigkeit Tod verursacht wurde, selbst des Todes schuldig fühlt. So in Nr. 1469, 1470. Graf Friedrich (Nr. 107a, Str. 24, 25) fühlt sich schuldig, obwohl der Himmel ihn unschuldig spricht (Str. 35). Die Amme des Dauphins bekennt sich „des grausamsten Todes schuldig" (Rom. X. p. 204), wird aber von diesem selbst freigesprochen. Hierher gehört auch die praktische Gleichsetzung von Schuld und Makel.

[148]) Diese hier stark betont. Der Ritter ist eine Art Don Juan und rühmt sich dessen. Nr. 111, Str. 3, 5.

[149]) Die Moralstrophen in einigen Varr, z. B. 89a, Str. 10, 89b, Str, B. sind keine Gegeninstanz. Sie betonen zwar die Schuld und deren Folge stark, geben aber i. a. keine moralische Quintessenz der Lieder, vielmehr meist nur das Äußerlichste. Sie sind, weil sie einem besonderen Zwecke dienen, vom eigentlichen Inhalt vollständig zu trennen (z. B. auch etliche Moralstrophen der Kindsmörderinlieder). Dieser Zweck ist übrigens ursprünglich und hauptsächlich kein didaktisch-moralischer. —

[150]) Für die Volksmeinung, der das Leben vor allem äußeres Tun und frische Triebbetätigung ist, darf man, m. E., Klosterleben dem Tode gleichsetzen, ist doch nach ihr die Nonne von allem, was das Leben lebenswert macht, von aller Lebensfreude ausgeschlossen. Vgl. hierzu Nr. 89a, Str. 8: das Bild der wandelnden Leiche.

[151]) Nr. 109c, Str. 14. „Ist es nicht eine Straf' von Gott".

[152]) Vgl. Vilmars Worte, zitiert Lh. I p. 165.

[153]) Dies erhellt aus den Moralstrophen, die die breite Volksmeinung wiedergeben. Nirgends wird die Tat irgendwie getadelt, überall ein einfaches „so geht's . . .". Vgl. Lh. Nr. 48a, b, d, e, Wolfram 38, Levalter II Nr. 14, v. Ditfurth Nr. 26, Reifferscheid Nr. 19.

[154]) Vgl. die holl. Var., deren Inhalt mitgeteilt ist Lh. I p. 342 f.

[155]) Nr. 84i, Str. 17. — Tobler, Schweiz. Vll. II p. 179 hält diese Halbstrophe für „offenbar unecht", was sie keineswegs ist, und ersetzte sie durch den gewöhnlichen, schönen Ausgang.

[156]) Nr. 105, Str. 8. — In der Deutung schließe ich mich Böhme Lh. I p. 375 an, nicht Vilmar (vgl. das.)

[157]) Vgl. oben p. 40, sowie unten p. 71 f.

[158]) Ich habe in der deutschen und franz. Vd. kein Bettlerlied gefunden, welches das Bettlerleid irgendwie ernst nähme, dagegen ziemlich viel scherzhafte. — Über Invalidenklagen vgl. unten p. 55.

[159]) l'Houet p. 10f.

[160]) Volkstümliche Totentänze sind eher humoristisch. In Nr. 1059 ist der Unterton zwar ernst genug, doch überwiegt der Spielcharakter, die Lust am Mannigfaltigen, an die Puppenspiele mit ihrem Hanswurst, Tod und Teufel erinnernd.

[161]) Vgl. Böckel, Volkssage p. 43 u. Ps. d. Vd. p. 349, 358.

[162]) Nr. 1316, Str. 5, 9, 10.

[163]) Böckel, Ps. d. Vd., 18. Abschnitt. — Mit den sonstigen Urindividualliedern haben die „historischen" die im entwickelten Vl. nicht zu

findende Weitschweifigkeit gemein. Vgl. das moderne Bs. pl. bei Jungbauer p. 53 ff.: nach sechzigjähriger Entwickelung eines Liedes sind von seinen 21 Strophen 7 übrig geblieben.

164) Besonders in Nr. 349.

165) Vgl. auch Böckel, Hdbch. p. 274.

166) Vgl. den nächsten Abschnitt, p. 59 ff.

167) Vgl. Böckel, Ps. d. Vd., p. 224 f.

168) Böckel, Vll. aus Oberhessen Nr. 44.

169) Lh. Nr. 103, Nr. 43, 62 u. a.

170) Dieses wundervolle Lied ist leider nur verstümmelt erhalten. In der letzten Strophe (Str. 3 bei Uhland Nr. 118) enthält es eigentümliche Widersprüche. Insbesondere wird nicht klar, wem die Klage in den Mund gelegt wird. Meinem Gefühl nach kann die Klagende nur die Mutter sein, nicht der Vater oder der Vormund! (vgl. Lh. I. p. 578 Anm.): nur eine Mutter findet so einfache, innige, tief traurige Worte. Entsprechend wäre dann der Text der 3. Str grammatisch zu korrigieren.

171) Über die Stellung des Volkes und der Volksdichtung zur kindlichen Seele vgl. unten p. 76 f.

172) Im kindlichen Bewußtsein tritt an Stelle dieser transzendenten Ergänzung Erwachsener, falls sich in ihm das Bedürfnis nach Motivierung regt, vielleicht eine Art Schuldkonstruktion, deren Richtung durch das bekannte Stiefmuttermotiv gegeben ist. Das Kind wird die Not von seinesgleichen begreiflicherweise viel eher einem „bösen Willen" als Schuld zuschieben, als der unpersönlichen allgemeinen Lebensnot: ein getreues Abbild primitiv-völkischen Geistes.

173) Über solche Waisenklagen vgl. Böckel, Ps. d. Vd. p. 293, der auf ihre Verbreitung im Siebenbürgischen hinweist (auch das. p. 258). Es ist klar, daß dort, wo infolge geschichtlicher Verhältnisse das Waisenleid wirklich eine Art allgemeiner Lebensnot wurde, es damit subjektiv und objektiv beträchtlich an Gefühlstiefe, Bedeutungsgröße gewinnen mußte.

174) Lh. III. Nr. 2147 f, 2150, 2157 ff.

175) Bezeichnend hierfür, was l'Houet erzählt: Ps. d. B. p. 268.

176) Wie auch sonst (Ps. d. Vd. p. 286 f, vgl. unten Anm. 243) unterläßt es Böckel, rein oder fast rein singuläre Erscheinungen der Vd. als solche zu kennzeichnen. Ps. d. Vd. p. 209 scheint es, als ob solche Stimmung und solche „höchste Weisheit" wirklich allgemeinvölkische Geistes- und Gemütsrichtungen ausdrückten. Ebenso ist viel zu allgemein der Satz, l. c.: „Wie es für die Volksdichtung kein Nichts, kein Niemals gibt, so gibt auch für sie keinen Tod"; desgl. p. 211: „Der Tod ist der Volkspoesie keine abschreckende Erscheinung, der Knochenmann mit der Sippe sagt ihr nicht zu" etc. (dagegen Wundt, Vps. II, III p. 573). Solche Sätze schränken die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen des völkischen Geisteslebens viel zu sehr ein. Die von Böckel p. 211. Anm. 5 selbst angeführte Ausnahme ist in Wirklichkeit gar keine Ausnahme, sondern ein Beweis, daß innerhalb des Volksgeistes die verschiedensten, „abschreckende" wie mild versöhnliche Anschauungen über den Tod nebeneinander Platz haben (Wundt, Vps. II II. p. 4 spricht von einer „beinahe

unbegrenzten Vereinbarkeit disparater Vorstellungen" „auf den ursprünglichen Stufen des Denkens").

[177]) Hier ist der Schnitter zum Pflüger, die Sense zur Pflugschar geworden.

[178]) Die plündernden Soldaten ernst zu nehmen hatten freilich die Bauern zu Zeiten alle Ursache, doch haben sich von Klagen über diese bösen Zeiten im Volksgesange nur sehr vereinzelte Spuren erhalten. Ein merkwürdiges Beispiel ist das Bauern-Vaterunser bei Meier, Nr. 87. Vgl. auch Böckel, Ps. d. Vd. p. 372 f.; p. 376.

[179]) Vgl. unten p. 83 f.

[180]) No. 65; Nr. 59.

[181]) Nr. 1288.

[182]) Bspll. von Reuter- und Lanzknechtsklagen: Nr. 1287 f, 1290, 1296 f; 1299, aus neuerer Zeit: Soldaten- (und Invaliden-) Klagen Nr. 1400—03; dazu: Abschiedslieder; weiter: 1406 f, 1338—44. Soldatentodlieder: Nr. 1382—86. Deserteurlieder: Nr. 1392—1398 (vgl. auch Böckel, Ps. d. Vd. p. 384 Anm.)

[183]) Vgl. oben p. 14.

[184]) Vgl. den Schluß des Liedes Nr. 84e.

[185]) Vgl. oben p. 22.

[186]) Bspll. für die erste Art: die Kehrreime der Lieder Nr. 190, 189 die zweite Art zahlreich: Nr. 99 (Str. 13—16); Fernparallelen Nr. 46, Nr. 186 d, Nr. 102 f. — Vgl. auch Fr. Vogt, Salmân und Môrolf, Halle 1880, p. CXXXVI. (Spielmannspoesie).

[187]) Bes. Nr. 78c. — Auch an die vollkommenen musikalischen Parallelen wäre zu erinnern: die strengen Melodiewiederholungen über manchmal 20—30 Strophen. Die Hebung des „Neuen" des textlichen Inhalts, bei totaler Mechanisierung des „Bekannten", der Melodie, ist hier frappant und für die Balladendichtung und ihre Entwickelung hochbedeutsam.

[188]) Bei diesem Gegensatz denke ich nicht an die sog. wirklichen und die Scheingefühle, resp. Gefühlvorstellungen. Die reproduzierten Gefühle sind hier nur insofern unwirklich, als sie sich auf Vergangenes, also für die Gegenwart Unwirkliches beziehen. Natürlich sind sie von den wirklichen Gefühlen qualitativ und intensiv verschieden. Vgl. hierzu Volkelt, Syst. d. Aesth. I p 192 ff.

[189]) Vgl. oben p. 24, 25.

[190]) Damit soll keineswegs behauptet werden, daß sich der Volksmann gegenüber der Volksdichtung als Herr fühle, was bekanntlich J. Meier (Kunstlieder im Volksmunde p. II) zum Kriterium der echten Volksdichtung macht. Das Verhältnis wird vielmehr, genau analog wie es Reuschel, Streifzüge p. 96 für die älteren Spiel- und Zauberlieder voraussetzt, auch heute noch ein doppeltes sein, jenachdem es sich um Spiel- oder „Ernst"-Dichtung handelt: freies Improvisieren oder beabsichtigte Stabilität. Vgl. auch Jungbauer, Vd. aus dem Böhmerwalde, p. III.

[191]) Böckel, Ps. d. Vd., p. 234 Anm. 1.

[192]) Volkelt, Syst. d. Aesth. I p. 214 f.

[193]) Nr. 105, Str. 7; Nr. 46, Str. 17.

[194]) A. Daur, das alte deutsche Vl., p. 197 „springender Ausdruck". W. Hertz, Spielmannsbuch[3], p. 48.

[195]) Vom Todesbrautlied Nr. 108a, einem neueren Lied, sagt Vilmar (zit. Lh. I p. 386) „An streng epischem Charakter und kühnen Übergängen ist es übrigens der besten Erzeugnissen der alten Zeit verwandt". — Denselben schönen epischen Stil hat das Kindsmörderin-Unicum bei Böckel, Vll. aus Oberhessen Nr. 54.

[196]) Die Richtigkeit dieses Satzes läßt sich durch Vergleichung der Varr. zahlreicher Lieder wahrscheinlich machen. Speziell zu diesem Zwecke verglichen worden sind die Variantenapparate folgender Lieder: Nr. 1, 17, 18, 41, 64, 84, 102. Ein vorzügliches Beispiel sind in dieser Hinsicht die Tannhäuserlieder Nr. 17/18. Die drei Anschauungszentra (Romwanderung, Urteilsspruch, Stabwunder) sind in allen Varr. erhalten, während im übrigen starke Kürzung eingetreten ist. So entsprechen den Strophen 16, 20, 25 des Liedes 17a die Str. 6, 7, 9/10 des Liedes Nr. 18b.

[197]) Dieser Kontrast ist freilich nicht volksmäßig, sondern durch die von Böhme beliebte Auslassung bedingt, (Lh. I p. 355 Anm.) immerhin könnte auch die natürliche Entwickelung zu ihm geführt haben. Origin. bei Hoffmann, Hor. belg. II, Nr. 12.

[198]) Insofern ist auch die „Verschulmeisterung" (Lh. I p. 624) der Varr. Nr. 209f, des Steinbrotliedes gar nicht unvölkisch.

[199]) Auch in einigen frz. Heimkehrliedern, vgl. Bujeaud II p. 93.

[200]) Vgl. Böckel, Ps. d. Vd. p. 212.

[201]) Nr. 46, Str. 14. — Dieses eigenartige Lied steht wohl der Urform noch nahe. Vollständiges Unicum in der Vd. ist die in ihm enthaltene sittliche Antinomie.

[202]) Nr. 99, Str. 18; Wort und Geberde.

[203]) Vgl. oben p. 64.

[204]) Nr. 46, Str. 4, 8, 11; Nr. 99, Str. 4.

[205]) L'Houet, Ps. d. B., p. 42 ff.

[206]) Beispiel unten p. 86 ff.

[207]) Nr. 43a, Str. 5.

[208]) Nr. 110; vgl. oben p. 51 — Doncieux I., Pernette-Lieder.

[209]) Die Hauptpersonen sind „edel" in folgenden Balladen: Nr. 17, 33, 46, 84, 85, 86, 88, 99, 107, 110; 1, 28, 39, 40, 41, 102, 105, 109, 182, 186 u. a. m.

[210]) Mittler, Nr. 57 I.

[211]) Nr. 40a: Stolz Heinrich.

[212]) Auf dem Angesicht liegt die Seele. In Nr. 3 die „allerschönste Zier" ist „gar von Herzen" gut.

[213]) Nr. 100a; Nr. 102a, Str. 18 „gelweiß Haar", 41a; „gelbes Haar".

[214]) Nr. 42a, Str. 4: Seide, Silber und rotes Gold.

[215]) Nr. 3, Str. 2.

[216]) Vgl. oben p. 66. Lh. I p. 375, Anm.

[217]) In Nr. 84c, Str. 11 vereinzelt „roter Mund".

[218]) Vgl. die Lieder Nr. 109. Allzugroße Jugend auch oft im Französischen.

[219]) Nr. 107; Nr. 39.

[220]) Dies schließt natürlich nicht gelegentliche feine Beobachtungen kindlicher Züge aus. Sehr hübsch ist z. B. 84a, Str. 7, 9. — Dagegen ist die „Kinderpsychologie" in Nr. 187 lehrhaft, unkindlich.

[221]) Nr. 64b, Nr. 188b.

[222]) Rom X. p. 104 ff. „Tuez pas ma nourrice, elle l'a pas mérité."

[223]) Doncieux XI. — Rolland III p. 10 ff.

[224]) Nr. 3, Str. 2. „Sie war ihr Lebtag lose (lustig)
Und gar von Herzen gut".

[225]) Nr. 65a, Str. 1.

[226]) Nr. 65b, Str. 1; ähnl. 65c, 65f.

[227]) Nr. 1288, 230, 246/47.

[228]) Nr. 59a St. 7, 2.

[229]) Nr. 60, Str. 13.

[230]) Goethe, Rez. z. Wunderhorn „Heitere Vergegenwärtigung eines ängstlichen Zustandes."

[231]) Nr. 39a, 57d, 93a, b, c, d, e, 107b, e etc.

[232]) Nr. 92, 61a, b, d, e.

[233]) Volkelt, Syst. d. Ästh. II p. 289.

[234]) Nr. 108a, Str. 3: „Laß nur Gott seinen Wunsch erfüllen;
Laß das Kind in seiner Qual und Pein
Ihm hier und dort empfohlen sein!"

[235]) Man vergl. Nr. 108a Str. 3 mit 108b, Str. 3. — Auch der i. a. wohl allzu fromm anmutende Ausgang des Liedes Nr. 77b ist lokal geblieben.

[236]) Solch idealer Heroismus schlägt leicht ins Komische um. Auch der ideale Schandetod der Königstochter bei Scheffler II p. 84 konnte auf die Dauer dem „gesunden Menschenverstand" nicht standhalten: die wirklichen Verhältnisse sprachen so eindringlich zum Guten, daß sich, nicht ohne ein wenig Schalkhaftigkeit, das Mädchen doch in ihr Schicksal fand, — trotz aller nationalen Schmach! — Vgl. Scheffler II p. 85, Doncieux XXIV, Rom. III p. 365 ff. Rolland V p. 65 f.

[237]) Vgl. oben Anm. 201.

[238]) Vgl. Anm. 125 u. 147.

[239]) Es versteht sich von selbst, daß im Heroismus stets Willenselemente vorhanden sind. Heroismus des Gefühls und des freien Willens bezeichnen nur Grade der äußeren Aktivität. Absolut „passiv" ist natürlich der Heroismus nie: auch das Ertragen von Leid setzt, wenn es heroisch genannt werden soll, bedeutende innere Willenswiderstände voraus.

[240]) Vgl. oben p. 45 f.

[241]) Nr. 96c, Str. 6. „Wie lang soll ich denn trauern gehn?
Bis alle Wasser zusammen gehen."

[242]) Nr. 102a Str. 8, 102d Str. 11, 102b Str. 6, 102f Str. 8.

[243]) Böhme Lh. I p. 269 f. bestreitet die Volksgemäßheit dieses Zuges, wie ich glaube, mit Unrecht. Typisch ist solche Treue freilich nicht. Vgl. Böckel, Ps. d. Vd. p. 286 f, sowie oben Anm. 176.

[244]) Nr. 105, Str. 8.

[245]) Nr. 102a St. 11, bStr. 13, c9, g13, 14.

[246]) Ähnlich Nr. 43.

[247]) Bujeaud II p. 148 f, Ampère p. 242, Decombe 308. Legende: Rom. IV 440; Lh. Nr. 2103, Nr. 2116 f.

[248]) Die Jüdin ist durchaus nicht „gekränkt", wie Böhme Lh. I p. 351 Anm. will.

[249]) Vierkandt, Kulturwandel p. 138.

[250]) Nr. 246/47; 230; 233.

[251]) Lh. Nr. 22, 23, 24, 26.

[252]) Ganz entsprechend verhält es sich mit den Heiligen-Helden St. Christoph, St. Georg etc. Vgl. Lh. III p. 788 ff.

[253]) Vgl. auch Hildebrand, Materialien p. 170, 215.

[254]) Wundt, Vps. II, III p. 520 f.

[255]) Nr. 42k, vgl. oben p. 36; Nr. 230, vgl. Anm. p. 15 Lh. II, auch zu Str. 22, 40, 41.

[256]) Raubritter-, Seeräuberlieder Lh. II Nr. 230, 233, 236, 241, 242, 246, 247, 248, 249.

[257]) Nr. 230, Str. 43.

[258]) Nr. 230, Str. 13; dazu Anm. Lh. II p. 15. — Vgl. auch Böckel, Ps. n. Vd. p. 355.

[259]) L'Houet, Ps. d. B., p. 74.

[260]) Vom Abenteuermärchen sagt Wundt Vps. II, III p. 91. „Das Abenteuer als solches, ohne besondere Rücksicht darauf, ob es dem Guten gut oder dem Schlechten schlecht geht, fesselt hier die Phantasie".

[261]) Man lese nur im Stortebecker Nr. 233, Str. 25:

„Der Scharfrichter hieß sich Rosenfeld,
Er hieb so manchen stolzen Held" usw.

[262]) Dem Eppele hat dies „Mitgefühl" sogar einen sehr zarten, rührenden Zug angedichtet! Nr. 230, St. 39. Vgl. hierzu Lh. II Anm. p. 16.

[263]) Nr. 233, Str. 23, 24. — Auch Böckel, Ps. d. Vd. p. 354.

[264]) Das Stortebeckerlied lebte über 400 Jahre. Vgl. Lh. II, p. 21 Anm.; auch Böckel, Ps. p. 354.

[265]) Böckel, Ps. d. Vd. p. 355.

[266]) Böckel, Ps. d. Vd. p. 357; zit. Pommers Zs. VII, 108, 109; ZVVK IV, 9 ff. — Beispll. Lh. III Nr. 1464, 65, 66, 67, 68: sämtlich heiter. — „Der erschossene Wildschütz" v. Ditfurth Nr. 48.

[267]) Lh. Nr. 324, 326—32 usw.; Nr. 365, 368.

[268]) Auch die tapfere Frau oder Geliebte in den Falkensteinliedern Nr. 62.

[269]) Bujeaud II p. 211, Scheffler II p. 26, p. 17, de Puymaigre p. 76, 78, 80; Bujeaud II p. 197; Rom. VII 74 ff, XI, p. 288 f.

[270]) Das bei Tarbé III 212 ist kein echtes VI.

[271]) Im Frz. z. B. Rom. X p. 199, Doncieux XXX, Bujeaud II 237.

[272]) In betracht kommen etwa: Nr. 17/18, 102, 107; Unica: Nr. 46, 99, 103.

[273]) Lh. I p. 41 Anm.

274) Nr. 17a, Str. 23.
275) Nr. 17a, Str. 26.
276) Nr. 17b, Str. 6, 7.
277) Nr. 17b, Str. 25.
278) Nr. 17c, Str. 23.
279) Nr. 17c, Str. 26.
280) Nr. 17c, Str. 29.
281) Nr. 18a, Str. 6.
282) das. Str. 7, 8.
283) das. Str. 10—12.
284) das. Str. 14, 15.
285) das. Str. 14.
286) Nr. 18b, Str. 5. „Danuser wollte gan bichte
Wollt sine Sünde verrichte."
287) Nr. 18b, Str. 8.
288) Vgl. Lh. I p. 49 Anm.
289) Nr. 18d, Str. 11.
290) Nr. 18e.

Lebenslauf.

Ich, August Moritz Rudolf Angermann, geboren in Dresden am 27. Dezember 1880, erhielt meine erste Ausbildung auf der Realschule zu Dresden-Friedrichstadt (Freimaurer-Institut), die ich Ostern 1896 als Abiturient verließ. Vier Jahre war ich darauf Vollschüler des Kgl. Konservatoriums zu Dresden und genoß den Unterricht des Violoncellmeisters Friedrich Grützmacher. Nachdem mir Ostern 1900 die Reife zugesprochen worden war, widmete ich mich kürzere Zeit privaten Studien bei Professor Julius Klengel (Leipzig) und trat dann in den praktischen Musikerberuf ein. Im August 1905 unterzog ich mich der Maturitätsprüfung an der Dreikönigsschule (Realgymnasium) zu Dresden-Neustadt und studierte darauf zehn Semester neuere Philologie an der Universität Leipzig. Dort hörte ich Vorlesungen bei den Herren Prof. von Bahder, Birch-Hirschfeld, Brugmann, Deutschbein, M. Heinze, Hirt, Köster, Mogk, Richter, Settegast, Sievers, Volkelt, Witkowski, Wülker und Wundt und nahm an den seminaristischen Übungen der Herren Prof. Birch-Hirschfeld, Sievers und Wülker teil.